في السرد العربي القديم

رئيس التحرير

حسن النعمي

تواصل الراوي مصافحة المتلقين في الوطن العربي، والمهتمين بالسرد العربي عبر شمولها الجامع بين القديم والحديث، ورحلتها في تتبع السرد إبداعاً ونقداً، وها هي تشكل عبر المشاركات الجديدة في السرديات تنوعاً عربياً تسعى فيه إلى تأطير مفاهيم سردية جديدة، وتقدم الإبداع في القصة القصيرة والقصيرة جداً.

يأتي هذا العدد متجدداً في ضوء إدارة جديدة تحرص على استقطاب أسماء جديدة وأخرى لها حضورها الكبير في الوطن العربي، وإذ ننطلق في عددنا هذا إلى ماضي السرد العربي الزاخر بأجناس سردية متنوعة؛ فإن الراوي تؤكد على

أهمية سردنا القديم، وتكشف تعددية الإبداع فيه، وتطرح حواراً سردياً يناقش فيه الدكتور سعيد يقطين بعض هموم السرد القديم **مما** يتصل بنتاجه النقدي في هذا المجال، كما يقارب الباحثون والنقاد مفاهيم سردية وفق رؤى نقدية حديثة، ويتجه آخرون إلى تتبع النصوص السردية القديمة في السرد المعاصر. ويظل الإبداع السردي في تنوعه حاضراً في أعداد **الـــراوي** من خلال مشاركات عربية ومحلية لمبدعين ومبدعات أكدوا حضور القصة القصيرة عبر الكتابات الجديدة المتنوعة.

و**الـــراوي** تحرص في عددها الجديد على تأسيس نهج مختلف من حيث تعدد أبوابها وإقبال المبدعين والنقاد للنشر في المجلة، ومن هذا المنطلق فإنَّ أسرة التحرير يسعدها أن تتابع هذا الحضور إلكترونياً، وعبر مواقع الاتصال الاجتماعي.

كما أن **الـــراوي** تتشرف بإسهامات الباحثين المهتمين بالسرد والمبدعين المهتمين بالقصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، ونود أن ننوه إلى أن العدد القادم سيعنى بـ (**القصة القصيرة جداً نقد وإبداعاً**)، ونوجّه عناية الباحثين إلى الكتابة في هذا المحور الذي هو موضوع سؤال معاصر، ونقاش لجنس نثري جديد.

هيئة التحرير

حوار الدكتور سعيد يقطين حول التراث السردي

صالح السهيمي

يعد الدكتور سعيد يقطين من أبرز النقاد العرب في الرواية العربية، والسرديات القديمة والحديثة، اهتم بهذا الجانب منذ الثمانينيات باعتباره ناقدا بارزا وعلما من أعلام السرد العربي المعاصر، بل زاد اهتمامه كذلك بالجانب النقدي عبر متابعة إشكالات السرد من خلال نافذة الأدب الغربي، والنظريات الحديثة المعاصرة.

قدم الناقد يقطين العديد من الدراسات الجديدة والمهمة في حركة النقد السردي العربي، منها على سبيل الذكر:

- تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير (1989).
- انفتاح النص الروائي: النص والسياق (1989).
- الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث (1992).
- ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن (1994).
- الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي (1997).
- قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية (1997).
- السرد العربي: مفاهيم وتجليات (2006).

فقد استطاع أن يمازج بين المعاصرة والتراث في ما قدمه للقارئ العربي من دراسات سردية متنوعة، لعل من أبرزها ما كان في جانب المقاربات النقدية للتراث العربي في السرد.

لذا فإن **الــــراوي** ارتأت أن تجري حوارها لهذا العدد حول إشكالات التراث السردي، وما يتصل به من دراسات عربية معاصرة، مع الناقد العربي الدكتور سعيد يقطين، فإلى الحوار:

- **في البدء دكتور سعيد يقطين نرحب بكم في الراوي، ونقول إن الراوي العربي عبر أزمنة ممتدة في تأريخ تراثنا السردي قدم العديد من النصوص السردية الخالدة والمتون الحكائية المشهورة، حبذا لو تضيء للقارئ أكثرها حضوراً لدى الناقد يقطين؟**

– عندما نتأكد من وجود «**الــــراوي**» في ثقافتنا العربية، ونعتبره رديف الشاعر العربي وقرينه؛ وهو ما حاولنا الدفاع عنه في مختلف كتاباتنا المتصلة بالسرد العربي القديم، وعندما نسلم بأن «السرد» العربي جنس ينافس الشعر المكانة والحضور، وهو ما لا يراه الكثير من الناس، سنصبح نؤمن بأن الراوي العربي يحتل موقعاً متميزاً في تراثنا الأدبي والثقافي، ويكون ذلك مدخلاً لإعادة قراءة هذا التراث في ضوء هذا التصور. بتجاوزنا الرؤية التي هيمنت كثيراً والتي اعتبرت الشعر «ديوان العرب»، والتي تقدمها لنا كتب تاريخ الأدب العربي بأوضح صورة، سنجد أن «**الــــراوي**» العربي أنتج أنواعا سردية كثيرة ومتنوعة واكبت كل حقب التاريخ العربي. وأن هذه الأنواع عرفت تطورا كبيرا سمح لها بالتعدد والتنوع والتجدد. وباعتباري باحثاً في هذا السرد فإني لا أفاضل بين الأنواع لأني أرى أن كلاً منها يستجيب لضرورات، ويخضع لإكراهات، ويحقق غايات.

عملت على تصنيف هذه الأنواع السردية إلى ثابتة ومتحولة. واعتبرت الأنواع الثابتة متعالية على الزمان، وهي تتأسس على مبدأ التراكم. ميزت فيها بين: الخبر والحكاية والقصة والسيرة. ولذلك رأيت أن السيرة، وخاصة «السيرة الشعبية» العربية، أكمل هذه الأنواع وأنضجها وأغناها وعلى المستويات كافة. فهي ملتقى كل الأنواع السردية التي أبدعها الإنسان العربي في تاريخه الطويل. ولهذا كانت بالنسبة إلى النص السردي المنطلق الذي عملت من خلاله على تشكيل رؤية عامة عن السرد العربي. وهي التي مكنتني من

الإحاطة بمختلف الأنواع كيفما كانت رتبتها في معمار الأنواع السردية العربية الذي حاولت إقامته في كتابي «الكلام والخبر». لقد اطلعت قبل إقدامي على التوقف على السيرة الشعبية على مختلف المصادر السردية العربية، بدءاً من كتب الأدب والأشعار والأخبار والحكايات والقصص وكتب التاريخ والجغرافيا والتفسير والتاريخ، ومن نصوص سردية مفردة، مثل كليلة ودمنة، والأمثولات، وكتب الأمثال، والمقامات والرحلات... محاولاً البحث عن المنطق والعلاقات والخصوصيات النوعية، وظهر لي أن بحث أي نص أو نوع بمعزل عن النصوص والأنواع الأخرى لا يمكن أن يكون إلا ناقصاً. وحقاً فالذين درسوا أنواعاً مفردة مثل المقامات، أو حاولوا دراسة نصوص وأنواع متعددة، لم يتمكنوا من الإحاطة بمختلف التجليات النوعية للسرد العربي. ولئن قدموا لنا لائحة أو قائمة للأنواع فإنها ظلت قاصرة عن الشمول أو النظر إلى ضوابطها وعلاقات بعضها ببعض. ومن هنا جاء اختياري الواعي للسيرة الشعبية التي اعتبرتها ليس فقط ملتقى الأنواع السردية العربية، بل أيضا ملتقى النصوص العربية في مختلف أجناسها وأنواعها وأنماطها. ولذلك كانت الأطروحة التي انتهيت إليها من خلال دراستي لبنياتها الحكائية. وقد تشكلت لدي صورة عميقة عن بنياتها الخطابية والنصية خلصت فيها إلى أنها موسوعة سردية عربية، لا تختلف عن كتب الموسوعات الأخرى التي كانت جماعاً للنص العربي. وبما أن ما جاء في تلك الموسوعات ظل خاضعا لتبويب المؤلفات والمصنفات كما يقتضي ذلك التأليف والتصنيف، عمد الراوي العربي في السيرة الشعبية إلى بنائها انطلاقا من مادة حكائية لها بداية ونهاية. هذه الموسوعة السردية كانت أيضا، في منظوري، نصا ثقافيا جامعا استطاع استيعاب مختلف مكونات النص العربي في تجلياته المتعددة.

- **السرديات العربية في التراث تندرج وفق ثنائية الشفاهية والكتابية إلى سرد شفاهي وآخر كتابي. في رأيك أيهما أكثر حضوراً وتأثيراً في عملية الاتصال بين الراوي والنص والمتلقي؟**

– أنتج الراوي العربي سرداً في مختلف الحقب التاريخية متفاعلاً مع الوسائط المتوفرة ومستغلاً هذه الوسائط وفق الضرورات والإمكانات التي تمليها عليه. قبل هيمنة التدوين وظهور الوراقة ،وانتشارها ظل الراوي العربي يوظف

السرد الشفاهي في مختلف المجالس المفتوحة أو المغلقة أمام متلق محدد ومباشر. وعندما توسع نطاق الكتابة لجأ المصنفون إلى تحويل المادة السردية التي كانت تروى شفاها إلى الكتاب، وظلت محافظة على نسقها الشفاهي. ولجأ كتاب آخرون – بعد تطور السرد العربي – إلى إنتاج نصوص سردية، مستفيدين من المنجز الشفاهي، ومطورين إياه ليتماشى مع ضرورات الكتابة. ويمكن تقديم المقامات مثالاً لذلك. لكن ظهور الكتابة وانتشارها لم يلغ السرد الشفاهي فقد ظل موجوداً، وإن تغيرت صور هؤلاء الرواة وخلفياتهم الثقافية ومواقعهم الاجتماعية. فإذا كان الراوي سابقاً مرتبطاً بديوان الخليفة أو الأمير أو الوالي (وهب بن منبه – أبو شرية الجرهمي مثلاً)، فإنه مع التطور سيملأ الساحة العمومية، وسيكون جمهوره من العامة. وسيؤدي ذلك إلى التمايز بين السرد المنتمي إلى الثقافة «العالمة» والسرد الشعبي المتصل بالثقافة الشعبية. كان هناك تفاعل وثيق بين السرد الشفاهي والكتابي، وكان كل راو يستفيد من إنجازات الآخر ويعمل على تكييفها مع متطلبات النص السردي والمتلقي الذي يتوجه إليه. ولذلك فإني أرى لكل منهما بلاغته الخاصة وإمكانياته التواصلية المحددة، وجماليته المميزة. وتبعاً لذلك فإني أخلص إلى أن كلا منهما أسهم، بطريقته الخاصة، في منح السرد العربي خصوصيته ومميزاته وثراءه. وأي تفريق بينهما لاعتبار أو لآخر يُعد محاولة انتقائية لا تخدم النظرة الشمولية التي ينبغي أن تكون لنا عن السرد العربي.

• **في كتاباكم القيّم (قال الراوي) البنيات الحكائية في السيرة الشعبية أفردتم الحديث عن سير شعبية كانت إلى زمن قريب تروى في مجلس الحكواتي. هل يرى الدكتور سعيد يقطين بأن الوعي الكتابي ومن ثم التطور إلى الأدب الرقمي وفضاء الانترنت الآن قد أجهز على دور الحكواتي، أم أنّنا محكومون بالأمل؟**

– الراوي الشعبي أو الحكواتي، باعتباره صوتاً ثقافياً، يجسد ملامح وقيما ثقافية محددة في شروط معينة هي وليدة ظروف كانت تفرض وجوده عليه. إن هذا الراوي نتاج السرد الشفوي، أو السرد المجلسي، تمييزاً له عن السرد الكتابي، كما أسميه أيضاً. وبما أن المجالس تتغير بتغير الفضاءات الثقافية ووسائطها، فإن هذا الراوي يصبح قابلاً للتلون بالألوان الفضائية والتواصلية.

فالكتاب سيغير صورته لأنه سينقله من الراوي المباشر «من لحم ودم»، كما كان في المجلس الواقعي، إلى راو «مفترض»، وهو ما سيصبح مع التطوير الذي أدخلته السرديات في المرحلة البنيوية إلى اعتباره راويا «من ورق»، أي راوياً افتراضياً. ومع الإنتاج الحكائي الصوري، صار يحتل موقع «الكاميرا».

إننا أمام الصوت نفسه، ولكنه يتخذ صوراً تتلاءم مع التطور التوصلي والوسائطي. ويبدو ذلك بجلاء في كون هذا الصوت بات «موضوعاً» للاستثمار من خلال فنون مثل المسرح التي صارت توظفه في بعض النصوص المسرحية. كما دفعت صورته «الثقافية» إلى محاولة استعادة حضوره بالشكل الذي كان عليه في الثقافة الشعبية في بعض العروض الفنية التي صار «الرواة» العصريون يضطلعون بالدور نفسه في مناسبات ثقافية معينة. وفي المغرب لايزال هذا الراوي الشعبي يملأ ساحة جامع الفنا في مراكش، وفي بعض الأحياء الشعبية. وصارت تنصب أحياناً منصات في بعض الأماكن لتقديم الفرجة، ويستدعى إليها فنانون يمارسون لعبة الحكي على المنوال الذي كان في المجتمعات التقليدية. إن الإبداع الفني لا حدود له، وكلما ضاق الناس ذرعا ببعض الممارسات يتم استحضار الملامح «الأصلية» والتقليدية للسرد وتجديدها لما لها من ألق دائم ومستمر.

- **أستاذنا القدير اسمحوا لنا بأن نضعكم في دائرة الاتهام حول كتابكم (ذخيرة العجائب العربية سيف بن ذي يزن) هناك من يقول: إن الكتاب لا يعدو أن يكون سوى تجميع نصوص من قصة سيف ابن ذي يزن تحت عناصر البناء النصي للقصة؛ دون الوقوف على دلالات العجيب، أو الخرافي أو الغرائبي، كيف تردون على هذا الاتهام أولاً، وكيف تقيّمون ترادف هذه المصطلحات، أتتفقون معها أم تختلفون؟**

– لم يكن الهدف عندي من هذا الكتاب، بالصورة التي أصدرته بها، دراسة العجيب أو الخرافي أو الغرائبي. كان الهدف منه أن يكون مادة لدراسة «العجائبي» في الثقافة العربية. وفعلا لقد أنجزته وأنا أشتغل بالسيرة الشعبية، بعدما تبين لي أن العنصر العجائبي يحتل موقعاً هاماً فيها. لكني – وهذه طريقتي في البحث والدراسة – لا يمكنني أن أبحث في موضوع، أو أقوم بدراسة أي قضية بدون توفير كل المستلزمات الضرورية لها.

كان باب «العجائبي في السيرة الشعبية، العربية» جزءاً من التصور الذي قدمته لدراسة السيرة الشعبية. وبدا لي أن الوقوف على العجائبي في السيرة رهين باستخراج المادة «العجائبية»، واعتبرت سيرة سيف بن ذي يزن «ذخيرة العجائب العربية». فالراوي الشعبي استثمر كل ما كان متوفراً لديه من مادة، وصاغها من خلال هذه السيرة. هذا ما استخلصته من خلال اشتغالي بسيرة الملك سيف. لكن السير الأخرى كانت بدورها تقدم مادة عجائبية ثرية. وفعلاً جمعت مادة من سيرة حمزة البهلوان، ونشرت العديد منها في جريدة سيارة بالمغرب. باختصار، كنت أفكر في استخراج المادة العجائبية في جزء ثان من باقي السير. وفي أجزاء أخرى، من كتب التاريخ والجغرافيا والرحلات وكتب الأدب،،، وفعلا اشتغلت مع طلبة الإجازة خلال التسعينيات على نصوص سردية عربية بهدف استخراج المادة السردية والعجائبية منها (الكامل - البيان والتبيين - المحاضرات - عيون الأخبار،،،) بهدف وضع «موسوعة» نصية للمواد العجيبة من كتب، ومصنفات التراث العربي. لقد تبين لي أن وضع الموسوعات في ثقافتنا غير مطروح، في الوقت الذي نجد الاهتمام بوضع الموسوعات في موضوعات محددة في التراث الغربي الحديث يحظى بالأسبقية. فهناك موسوعات للأساطير والعجائب والغرائب،،،

كيف يمكنني دراسة العجائبي في السيرة الشعبية، والمادة غير متوفرة؟ لابد من توفُّر المادة أولاً، عبر صناعتها. وهذه المادة متفرقة في مصادر متعددة. وهي إلى جانب ذلك غزيرة جداً.

هذا هو التصور الذي تحكم في إخراجي «ذخيرة العجائب العربية» من خلال سيرة الملك سيف. ووجدت تقريظا للكتاب من لدن بعض القراء لأنهم رأوا فيه تحقيقاً للعديد من الغايات التي سطرتها في مقدمة الكتاب، فضلاً عن كونه يقدم مادة جاهزة ومنظمة لمن يقدم على دراسة العجائبي في الثقافة العربية أو سيرة الملك سيف تخصيصاً. ولقد وجهت إحدى طالباتي فقدمت دراسة حول «العجائبي في سيرة الملك»، ووجدتْ في «ذخيرة العجائب العربية» مادة جاهزة، وفرت عليها عدة شهور من الجمع والترتيب والتصنيف. وأتمنى أن يطيل الله في عمري لإتمام الأجزاء الأخرى من الذخيرة. إن الاتهام مردود، ولقد بينت مقاصد الكتاب وأبعاده البعيدة والمختلفة بتفصيل في مقدمته.

أما عن العجائبي والخرافي والغرائبي، مفاهيم نوعية، فلا أخفيك أن هناك التباسات كثيرة في استعمالها عند الدارسين العرب المحدثين. والسبب في ذلك هو أن الخلفية التي ينطلقون منها في تحديد أو تعريف تلك المفاهيم مستقاة من الكتابات الغربية عند تودوروف مثلا. وهم فقط يعملون على ترجمة تلك المقترحات بدون الرجوع إلى المادة العربية العجائبية والانطلاق منها لبلورة تصورات ومفاهيم دقيقة كما تتقدم إلينا من خلال التراث العربي. لذلك أرى أن مفاهيم مثل الفانطاستيك والعجيب ،والغريب، والخرافي، والفانطاسي،،، هي مفاهيم غير واضحة عند كل من يستعملونها. ولقد تبين لي من خلال اشتغالي بالتراث السردي العربي، في مختلف تجلياته، أن بإمكاننا توظيف مصطلحية خاصة. وأنا بصدد الاشتغال بهذا الموضوع منذ مدة.

- **هناك فتوى فقهية تنظر إلى النص الشعبي في التراث العربي أنه كذب وزيف وموضع الشك... ما مدى خطورة هذه الفتوى إثر تجليها في الذهنية العربية المعاصرة؟**

– إن التمييز بين «الثقافة العالمة» و«الثقافة الشعبية» موجود في كل الثقافات والحضارات، ولم يشذ العرب القدامى، عندما وقع هذا التمايز، عن القاعدة. وحتى في العصر الحديث نجد التمييز في الآداب الغربية بين «الأدب» و«الأدب الموازي» أو الأدب الآخر، كما أفضل تسميته (Paraliterature). وحتى داخل الثقافة العالمة نفسها أيضا نجد تمييزا بين «المحمود» و«المرذول». كل التمييزات الأصلية والفرعية داخل أي ثقافة تعبير عن توجهات ثقافية رسمية تسعى بموجبها إلى الاهتمام بثقافة وتهميش ثقافة أخرى، وهي تبحث عن كل الذرائع لإعطاء الشرعية لتصورها، مثل أن تلك الثقافة تمتلىء بالكذب أو اللهو، أو أن لغتها بسيطة ومبتذلة، أو شابه ذلك. وفي رأيي إن هذه التمايزات والتمييزات داخل المجال الثقافي يمكن أن يدافع عنها «المثقف» وهو يرمي إلى فرض تصور ثقافي على آخر داخل المجتمع. أما «العالم» فلا ينبغي أن يعطيها كبير اعتبار، لأنه ينطلق من محاولة فهم الظواهر الموجودة داخل المجتمع، أيا كان نوعها، بغض النظر عن جدواها من عدمه، أو من موقفه منها، اتفاقاً أو اختلافاً. المثقف، سواء كان مفتياً أو أكاديمياً أو إعلامياً،،، لا تهمه الظواهر أو الموجودات، ولكن الدفاع

عما يراه سليماً ضد ما يراه غير مفيد. أما العالم فيتساءل عن الظاهرة لفهم أسبابها العميقة، ويحلل العوامل التي أدت إلى ظهورها، لأنه يعتبرها جزءاً من تلك الثقافة أو التراث، ولمعرفة ذلك التراث نفسه لا بد من فهم وجهه الآخر غير المعترف به.

- **استلهام التراث في الرواية بات من المسائل النقدية الملّحة على الباحث العربي، كيف تنظر أستاذ يقطين إلى هذا الحضور ؟**

– توظيف التراث جزء من الممارسة النصية، لأن أي نص، كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه، يدخل في تفاعل، واع أو غير واع، مع النصوص السابقة عليه أو المعاصرة له. ومن ثمة فهو جزء من العملية الإبداعية. ويمكن للباحث السردي أن يتعامل معه في ضوء نظرية التفاعل النصي للكشف عن الطبيعة أو الوظيفة الكامنة وراء ذلك التوظيف، سواء على مستوى الشكل، أو الدلالة. كما أن بالإمكان قراءة الحضور السردي التراثي في الرواية العربية قراءة تاريخية – وهذا غير متحقق إلى الآن – نعاين من خلالها ما هو «التراث السردي» الذي تعامل معه الروائيون العرب في حقبة معينة، ولماذا؟ فمثلاً أرى أن العديد من الروائيين العرب صاروا الآن يلتفتون إلى التاريخ التركي أو إلى التراث الأندلسي، ولا يسعنا إلا أن نتساءل لماذا هذا التوجه الجديد في الرواية العربية؟ ويمكن أن تتعدد الجوانب التي يمكن من خلالها رصد علاقة الروائي العربي بتراثه. إن غنى التراث السردي العربي جعل الروائي الأجنبي – ويبدو لنا ذلك بجلاء من خلال روائيي أمريكا الجنوبية – يتفاعل معه بشكل أعمق، ويقدم نصوصا غنية وعميقة.

- **هل هناك فرق بين توظيف التراث في الراوية والقصة القصيرة والقصيرة جدا؟ وكيف تجد هذا التوظيف التراثي في السرديات المعاصرة؟**

– صور توظيف التراث السردي العربي لا حصر لها، وهي لا تقتصر فقط على الرواية، ولكنها تمتد أيضاً إلى الأنواع السردية المختلفة. ومن هذه الصور ما هو عام وخاص، ومنها ما هو متصل بالمادة الحكائية أو الأساليب أو الرؤيات. وبحسب قدرات الكاتب وإمكاناته ومعرفته بالتراث تبرز لنا قيمة العمل الذي ينتج. فالكاتب حين يكون ملما بالتراث السردي «العالم»، يختلف إبداعه عن المتفاعل أكثر مع من كان واسع الاطلاع على التراث الشعبي، وقس على ذلك.

إن توظيف التراث العربي في مختلف صوره مغر وجذاب، ولا يمكن إلا الكاتب الرصين أن يبدع شيئاً ذا بال من خلال تفاعله معه. لكن أغلب الذين يتفاعلون مع هذا التراث يظلون يقفون على السطح، ولذلك لم يفلح إلا قلة منهم في تقديم نصوص سردية في المستوى المطلوب.

- **هناك تحول لبعض النقاد العرب إلى مفكرين، كيف يقرأ يقطين هذا التحول في مسيرة النقاد؟**

- النقاد العرب هم في الأصل «مفكرون». وهذا ما أسميته في جواب سابق بـ«المثقف». وعندما نقول «المثقف» هنا نقصد بذلك من يمتلك رصيداً معرفياً وثقافياً ورؤية محددة للتاريخ والواقع، وينشغل بهموم الواقع العربي في مختلف جوانبه السياسية والاجتماعية. ويرمي من خلال امتلاكه لهذا الرصيد وتلك الرؤية، ومن خلال ذلك الانشغال، أن يسهم بكتاباته في نقل نمط وعيه وإشاعته على أوسع نطاق. إن العربي المشتغل بالدراسة الأدبية، عموماً، مثقف يريد الإسهام في تحول المجتمع من طريق طرح قضايا فكرية واجتماعية وسياسية من خلال تعامله مع النص الأدبي. لذلك كان هذا النص بالنسبة إليه، في غالب الأحيان، ذريعة لتمرير تصوراته ورؤياته عن العالم والواقع، أكثر من اهتمامه بالنص لغايات جمالية أو فنية.

- **لماذا في رأيك يهرب النقاد من مواجهة النصوص الإبداعية الجديدة ولاسيما في السرديات؟**

- لا أتصور أن هناك هروباً من تحليل النصوص الجديدة. يمكننا أن نتحدث عن عدم مواكبة جديد الإبداع. وأعتبر ذلك جزءاً من المسؤولية يتحملها المجتمع الثقافي، سواء كان ذلك من خلال الإعلام أو الأندية الثقافية أو اتحادات الكتاب. إن الإبداع العربي الجديد صار غزيراً نسبياً، ويصعب على أي كان، وإن كان متفرغاً أن يطلع على أي جديد. ولكن لو أن الإعلام الثقافي كان يحتفي بالإصدارات الجديدة، ويتابعها، ويكلف مستكتباً أو منظماً جلسات (إذاعية أو تلفزية) تضم النقاد والمبدعين، بشكل دوري حول هذه النصوص الروائية بحضور مؤلفيها، لكان ذلك محفزاً للقراءة والمواكبة والمواجهة. ويمكن قول الشيء نفسه عن الأندية، فلو كانت تنظم لقاءات أسبوعية حول الآثار الجديدة – ولو بهدف التعريف – لأدى ذلك إلى خلق تقاليد جديدة في التعامل مع الإصدرات

السردية الجديدة. ينقص واقعنا الثقافي هذا التقليد، وهو متطور جدا في الصحافة الأجنبية وأعتبره يتجاوز مسألة الترويج للكتاب، وهذا مهم، إلى إثارة الانتباه إلى المتميز منها والمثير والجيد.

- **تعدد المصطلح النقدي في السرد، واختلاف تلقي المناهج النقدية أحدث نوعاً من الارتباك في التلقي والإبداع، مما أبعد الكثير من المتلقين، وجعلهم أكثر عزوفاً. ما مدى التقاطع مع هذه الرؤية من خلال وجهة نظركم ؟**

– صحيح أننا عندما لا ننتج المناهج ولا المصطلحات، فإننا سنفهمها بصور متباينة. ولذلك سنظل نختلف بصددها كل أنواع الاختلاف. وصحيح أيضا أن هذا الاختلاف قائم حتى لدى من أنتجوا تلك المصطلحات والمناهج. ولكن المشكلة الكبرى تكمن في أن الذين يعملون على ترويج بعض هذه المصطلحات هم من غير المختصين من المترجمين والباحثين الذي يقتحمون موضوعات لا علاقة لهم بها، ويقترحون مقابلات عربية بدون أخذ الوقت الملائم للتفكير والتدبير. وكل من جاء، بعد من سبقه، لا يلتفت إلى المجهود المبذول قبله، فيقترح أيضا مقابلا جديدا، فتكثر المقابلات بكثرة «المترجمين»، دون أن يكون هناك تواصل بين المشتغلين بحقل محدد ذي مصطلحية خاصة. ولقد ناقشت قضية المصطلح في مناسبات عديدة، وفي كتابي الأخير حول «السرديات والتحليل السردي»، بينت تصوري لكيفية تجاوز معضلة المصطلح السردي العربي.

- **المشهد السردي في السعودية متنوع، ويتطور من حين إلى آخر، كيف يقيم الدكتور سعيد يقطين هذا التنوع، والتطور في أدبنا المحلي؟**

– أعتبره دليل عافية وتحول في مسار الإبداع العربي أيضاً، وليس السعودي فقط. لكن ما ينقص هذا التحول هو المواكبة التقويمية والتقييمية. فهناك أعمال سردية جيدة وقوية، وأخرى يختلط فيها الجيد بالرديء، وثالثة ضعيفة. ولابد من المتابعة النقدية الدقيقة والموضوعية لكل هذه الأنواع، وليس لجيدها فقط، بهدف الارتقاء بالتجربة السردية في المملكة إلى المستوى المطلوب. وأرى أن الأندية الأدبية يمكن أن تضطلع بهذا الدور. كما أرى أن إشاعة روح الحوار النقدي وتجاوز الحساسيات السلبية والمواقف المسبقة والجاهزة كفيل بتطوير التجربة وإحلالها المكانة التي تستحق في المشهد

السردي العربي.

- **ينصب اهتمام الناقد سعيد يقطين على النقد السردي والأدبي في وقت صار انفتاح الدرس الأدبي على النقد الثقافي، كيف يرى الناقد النقد الثقافي في الدرس العربي؟ وهل للنقد السردي أن يخدم النقد الثقافي والعكس صحيح؟**

- لم ينفتح الدرس الأدبي على النقد الثقافي فقط. لقد صار الانفتاح منذ أواسط الثمانينيات، في الدراسات الأدبية الغربية، على جوانب متعددة، ليس النقد الثقافي سوى واحد منها، وإن لم يكن أهمها. بعد كتابي «تحليل الخطاب الروائي» الذي كان يؤسس لعمل سردي بنيوي، عملت في كتاب «انفتاح النص الروائي: النص والسياق» (1989) على فتح السرديات على علم الاجتماع، واقترحت لهذا الانفتاح اختصاصاً أسميته «السوسيوسرديات». ولم أكن قد اطلعت على ما صار يعرف الآن بـ«السرديات الاجتماعية». واهتممت بعد ذلك في كتاب «الرواية والتراث السردي» بـ «نظرية التفاعل النصي»، التي عملت على تطويرها بعد ذلك بالانتقال من الشفاهي والكتابي إلى الرقمي عبر اشتغالي بالسرديات التفاعلية (والاختصاص من اقتراحي) في «من النص إلى النص المترابط»، وفي «النص المترابط، ومستقبل الثقافة العربية»، حيث انتقلت من الاهتمام من النص الكتابي إلى الرقمي. وحاولت من خلال جمع مادة العجائب العربية إلى التفكير في ما أسميته «السرديات الأنثروبولوجية»، ولقد وجهت طالبة هيأت أطروحتها تحت إشرافي لنيل الدكتوراه (لطيفة هدان) لدراسة العجائبي في سيرة الملك سيف، وكذلك الطالب إبراهيم الحجري لدراسة رحلة ابن بطوطة من خلال هذه السرديات الأنثروبولوجية.

إن أي كتاب أصدرته بعد «القراءة والتجربة» (1985) وتحليل الخطاب الروائي إلى الآن، وما بعد الآن، هو انفتاح على مسارات جديدة في البحث. لم أكن معنيا ولا مهتما بالانتقال من «النقد الأدبي» إلى «النقد الثقافي» كما فعل الصديق الغذامي لأني لم أكن أشتغل في أفق النقد الأدبي، ولكن في رحاب العلم الأدبي. ولقد فرض علي هذا الاختيار الواعي منذ بداية دراستي للأدب الانحياز إلى «السرديات» باعتبارها اختصاصا علميا كما تشكل في المرحلة البنيوية. اشتغلت في أفق هذا الاختصاص في كتابي: القراءة والتجربة، وتحليل الخطاب الروائي، وحاولت من خلالهما تأسيس

نسق متكامل، بالاستفادة من الدراسات السردية الفرنسية وغيرها. وكنت أرى أن تاريخ العلم يتحقق من خلال الانتقال من مرحلة إلى أخرى. ولذلك وضعت في كتابي «الكلام والخبر»، وأنا أحاول البحث في نظرية للأجناس الأدبية من خلال التراث العربي، تصوراً متكاملاً لعمل السردي، وما هي الجوانب التي عليه البحث فيها، والإجراءات التي يمكنه اعتمادها. ميزت في هذا النطاق بين سرديات القصة، والخطاب والنص. وجعلت السرديات النصية منفتحة على قضايا التاريخ والجنس والمقارنة، ومن جهة أخرى على النفس والاجتماع،،،

تأكد لي بالملموس، أن المرحلة البنيوية في الغرب كانت أساس كل التحولات التي طرأت بعدها، والتي جاءت لتكمل ما ابتدأ خلالها. لذلك فما بعد البنيوية ليس محوا لها، ولكنه تأسيس عليها. وكل الذين انتقلوا من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي مارسوا القطيعة، وحولوا الاتجاه، لأنهم كانوا بلا مشروع قابل للتطوير والانفتاح.

لم تنته «السرديات» بانتهاء البنيوية كما يتوهم الكثيرون ممن حاولوا الاشتغال بالسرديات، أو بالنقد السردي بالأحرى، في الثمانينيات من العرب. بل إنها تتطور وتغتني باطراد، ولقد صار بالإمكان التمييز الآن بين حقبتين من السرديات كما نرى ذلك في الدراسات الجديدة: السرديات الكلاسيكية والسرديات ما بعد الكلاسيكية. والسرديات الثانية تنهض على منجزات السرديات الأولى التي هي مرحلة التأسيس مع المرحلة البنيوية. ولذلك نجد السرديات الآن تنفتح على علوم إنسانية عديدة مثل علم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا،،، وصرنا الآن أمام «سرديات نفسية»، وأخرى اجتماعية وأنثروبولوجية، وثالثة رقمية،،، بل إنها صارت منفتحة على الموسيقى والسينما وألعاب الفيديو،،، وصار من بين المشتغلين بالسرديات ما بعد الكلاسيكية علماء جاؤوا إليها من السياسة، والاقتصاد، والعلوم المعرفية ونظريات الذهن، والذكاء الاصطناعي، والمعلوميات. ويكفي أن أشير إلى أن ألعاب الفيديو، وهي لعب سردي، يتحقق من خلال الحاسوب، ماكان له لتحقق لولا انخراط التراث السردي في تقديم الخطاطات والأشكال التي تحققت في المرحلة البنيوية،،،

هذا هو المسار الذي خططت له وأنا أسير فيه وعليه إلى الآن. فعندما ألفت كتاب «انفتاح النص الروائي» لم يكن هناك

أحد من الغربيين أو الأمريكيين يتحدث عن «السرديات الاجتماعية». ولذلك اجتهدت في وضع طريقة خاصة لتوسيع السرديات على المجتمع. وبعد ذلك اطلعت على دراسات تحاول التنظير لـ«السرديات الاجتماعية» في الكتابات الأجنبية. وكما ورد في سؤالك، نجد الآن من الباحثين من يفتح السرديات، أيضاً، على الدراسة الثقافية، من خلال ما صار يعرف بـ «السرديات الثقافية»، وهي بالمناسبة لا علاقة لها بـ «النقد الثقافي» كما هو ممارس عندنا.

هناك فرق بين العلم الأدبي والنقد الأدبي. يمكن للناقد أن يختار ما يشاء من المناهج وينتقل بينها وقتما أراد، ويفاضل بينها لحاجة في نفسه، وينسخ ما كتبه في حقبة، ويتنكر له. أما العالم فيتطور في عمله من مرحلة إلى أخرى كلما توفرت الشروط الملائمة لذلك، فيتأسس «المابعد» على «الما قبل» في صيرورة قابلة للتطور، وخاضعة للتحول.

- **هل لنا أن نتعرَّف إلى مشاريع الناقد المستقبلية؟**

– المرء يأمل والحياة قصيرة. المشاريع متعددة فمنها ما يتصل بأعمال شبه جاهزة ولا ينقص غير الوقت الملائم لإنهائها، وهناك أخرى قيد التفكير منذ مدة، لكن الانصراف إلى اليومي والطارئ يعطل الانكباب عليها. إني أشتغل بالسرد العربي القديم، والحديث، وبالنص الرقمي (السرد ماضياً وحاضراً ومستقبلاً). فذخيرة العجائب العربية، والبنيات الخطابية والنصية من خلال السيرة الشعبية، وتحقيق بعض النصوص السردية، وإنجاز دراسات حول الرواية العربية،،، كل ذلك عبارة عن أعمال تستدعي فقط وقتا لإنهائها.

أفكر منذ مدة في تكوين «المركز العربي للدراسات السردية». يضطلع بوضع السرديات العربية في السكة العالمية. ولقد بدأت ملامح المشروع في التبلور بعد إنهاء مجموعات من الطلبة النابهين من المغرب وكل الوطن العربي الذين اشتغلوا معي، أطروحاتهم الجامعية التي تسوغ إمكانية إسهامهم في المشروع بوعي نظري ونقدي.

- **كلمة أخيرة للناقد؟**

– شكراً جزيلاً على الحوار، وأتمنى للراوي المزيد من التقدم والتطور. لقد أرست هذه المجلة تقاليد جديدة في الإنتاج الأدبي والفكري العربي. ولا غرو في ذلك فهي نتاج نادي جدة، ومختلف منشوراته المتميزة، وقد صار كله علامات، إلى

الحكاية الشفوية: مكوناتها ورهاناتها الفنية

عبدالمالك أشهبون

على سبيل التقديم:

لا يخفى على أحد أن الحكاية الشفوية تشكل مكوناً أساسياً من مكونات الثقافة الشعبية، وتكمن أهمية هذا المكون في غنى مادته، وتنوع مشاربه، واختلاف خبراته الإنسانية التي تحيلنا على طفولة البشرية، أي الخطوات الأولى التي خطاها الإنسان في مراحل إدراكه للكون والوعي به وبذاته داخله. ويدخل المحكي الشفوي في نطاق ما يسمى بـ «الأدب الشعبي» عامة، والذي يشتمل على الأساطير التقليدية والحكايات المتوارثة والحزازير التي تتناقلها الأجيال، جيل بعد جيل.

غير أن أهم ما يميز هذا النوع من الأدب الشعبي، هو أنه يعتمد في أصوله على التقاليد الشفوية. أما ترويجه وتداوله فيتمان عن طريق الرواية والحكي. كما أن له أماكنه الخاصة التي يستهلك فيها؛ مثل الساحات العمومية ذات الكثافة البشرية الملحوظة، أو الأسواق، أو المهرجانات العامة، أو المسامرات الخاصة...كما أنها تروى في غرف نوم الأطفال كما هو مألوف.

وتزخر الذاكرة الجماعية بألوان من الأدب الشفوي يسجل تَمَثُّلها، أو بالأحرى تمثلاتها، للحياة وللكون وللتاريخ. للحياة (أولاً)؛ «لأنها المعطى الآني الذي يفي باكتشافه مجرد الشعور، وللكون (ثانية)؛ لأنه يتضمن تصوراً جغرافياً مكانياً من اليسير على الحس العام تكوينه والتخاطب بجملة علاقاته ونواميسه، وللتاريخ (ثالثاً)؛ لأن تصور الزمن وبخاصة الزمن التاريخي يأتي متأخراً عسيراً يشترط أن يعي الأفراد والجماعات بدورهم كذوات فاعلة في الأحداث الكبرى والولادة العسيرة»[1].

وعادة ما يتم سرد الحكاية الشفوية وفق ثلاثة مستويات متكاملة فيما بينها:

- مستوى منطق تتابع الأفعال والأحداث.
- مستوى منطق السببية، والتوتر الداخلي الذي ينتج خاصة عن ظهور أفعال جديدة في طبيعتها أو نوعيتها أو بروز شخصيات جديدة تؤثر بصفة واضحة في مجرى الأحداث، كما ينتج أيضاً عن تحوير طارئ للعلاقات السائدة بين الشخصيات القائمة في الحكاية.
- مستوى البداية والنهاية في الحكاية الشفوية، ذلك أن كل حكاية شفوية تبدأ من نقطة معينة (البداية) لكي تصل في آخر المطاف إلى نقطة أخيرة (النهاية).

وفي مستوى آخر ما يزال الأدب الشفوي عامة - والحكائي خاصة - يفتقد إلى مفاهيم دقيقة في أثناء الممارسة التحليلية، وهذه المفاهيم من شأنها أن تدقق في طبيعة مفاصل المتن الحكائي الشفوي، وترابط مكوناته، وطبيعة انسجام وحداته الشكلية والدلالية. من هنا جاء انكبابنا على مقاربة أهم مكونات الحكاية الشفوية. فمن المعروف أن أبرز مقتضيات الحكاية الشفوية وبنائها توفرها على راوٍ للأحداث والأفعال ومروي له، وميثاق ضمني يجمع بينهما، وأخيراً حكاية مروية فيها تشويق وإثارة.

1 - موقع الراوي:

ينطلق كل باحث في هذا المجال من أساسيات المحكي بصفة عامة والحكاية الشعبية الشفوية بصفة خاصة، ومفاد هذه الأساسيات أن كل حكاية هي عبارة عن حكي يروى من قبل راوٍ، وهذا الحكي بصفة عامة، يضم الأفعال والشخوص ويتم السرد وفق حبكة معينة هي بمثابة الخيط الذي يربط بين الشخوص والأفعال معاً وفق تركيب معين للبنية السردية، وبالتالي فكل حكاية تتضمن بشكل أو بآخر عنصر الحكاية والراوي والمروي له.

ويعتبر الراوي ذلك الشخص الذي يسرد الحكايات بجميع أنواعها: من قصيرة

أو طويلة، واقعية أو أسطورية، شعرية أو نثرية، شفوية أو مكتوبة، «وهو مصطلح عام يميّزُ عن المصطلحات الخاصة كالمؤلِّف الروائي أو منشد الملاحم مثلاً أو غير ذلك»(2).

هكذا نجد الحكاية الشفوية التي تميز الأدب الشعبي، جعلته يعتمد على الصوت في نقله والتعبير عنه. فهو أدب منقول بصوت صاحبه، أو راويته في الغالب. وهذا ما يعطيه جدته كل مرة؛ لأنه من أحب وسائل استمتاع المستمع بالحكاية أن يستمع إليها مروية.

ويعتمد الراوي عادة على حاسة السمع، إلا أن هذا لا يقلل من إمكانية استخدامه عناصر التجسيد الأخرى (حركات اليد، وتقاسيم الوجه، وتباين طبقات الصوت...)، وكلها عناصر تتيح للمستمع أن يتخيل ويتذكر ويفكر وينفعل من خلال هذه الأصوات، ويرسم لعقله الصور اعتماداً على المضمون المروي إليه بطريقة شفوية.

فإذا كان الإقناع يقتضي الوضوح، وقوة البرهان والدليل، وحسن الأداء البلاغي تقريراً ومباشرة، على الأخص، «فإن التأثير يقتضي جمال الصوت عند الخطيب نبرة وتوازناً وإيقاعا، عبر اللفظ والعبارة والأسلوب من جهة، ويقتضي من جهة ثانية، جمال الحركة، إلقاءً وإشارة هيئة ووِقفةً وملامح»(3).

كما تضفي شخصية الراوي على الأحداث الكثير من الألفة والأمان والدفء العاطفي، وتضفي في سرد الحكاية جمالاً آخر هو جمال التعبير، وهو فن إذا أجيد سما بالحكاية سموا عظيما، وبعث فيها حياة جديدة، وزاد قيمتها الفنية وفي تمتع السامع بها.

من المعروف أن وراء كل حكاية سواءٌ أطالت أم قصرت راوياً (Narrateur) يروي، ويدعو المستمع إلى سماعها بالشكل الذي يرويها. ويقوم الراوي بفعل السرد الذي هو عملية إنتاج يمثل فيها دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة. وتنعقد العلاقة بين الراوي والمروي له «من خلال الأسئلة المباشرة أو غير المباشرة التي يطرحها الأول ليضمن حسن متابعة الثاني لحكايته، أو يطرحها الثاني حين يواجه ما يستغربه أو لا يوافق منطقه من كلام الأول»(4). في حين يظل وضع الراوي في الحكايات الشفوية، خارج الحكاية ولا ينتمي إليها عادة (Extradiégetique/ hétérodiégétique).

ولقد ترسخ دور الراوي في الحكاية الشفوية والمكتوبة إلى درجة أصبح معها

تعبير (قال الراوي) يشكل عبارة سردية شائعة ومنتشرة، على الخصوص في للسير الشعبية العربية: كسيرة بني هلال، والظاهر بيبريس، والزير سالم...

والمتأمل في عبارة: (قال الراوي) يتبين له أنها لا تمثل إلا «أنا السردية النفسية»؛ لأن من أبدع الحكاية أبدع معها عبارة (قال الراوي)، ولعل هذا يظهر أن إسناد الحكاية إلى شخصية ليس حجة على وجود تلك الشخصية، لأننا لم نرها بعيوننا، ولم نعايشها بأنفسنا، ولم يقم دليل التواتر التاريخي على وجودها في زمن معين، ومحدد لنا. ومادام لم يتأكد لنا وجود تلك الشخصية على وجه اليقين، فإسناد الحكاية المروية عنها إليها، لا يجزم بثبوتها تاريخياً، وهذا هو الإبداع والخيال المجنح بعينه.

2 - عنصر المروي له (أو الجمهور):

يشير مفهوم المروي له أو الجمهور (Audience) إلى مجموع الناس الذين يستمعون - بقصد التسلية أو التعلم - إلى حكاية من الحكايات التي تقدم لهم بطريقة شفوية. كما يشير هذا المفهوم بصفة عامة إلى كل الأفراد والجماعات التي يتوجه إليها الراوي لحظة الحكي.

ويشكل الجمهور الطرف الثاني في العملية التواصلية، إضافة إلى الطرف الأول وهو الراوي، إذ تقتضي الحكاية الشعبية - في صميم بنيتها - جمهوراً تخاطبه، وهي تبعاً لذلك قائمة - جوهرياً - على استمالة هذا الجمهور وإقناعه. ونقصد بالاستمالة في هذا المقام التداولي: كسب عطف ومحبة هذا الجمهور المتحلق حول الراوي، واستجابته لما يُطْلَبُ منه في هذا المجال. أما الإقناع فنعني به إشباع مشاعر الجمهور وعواطفه وإرضاء فكره، بحيث يميل ذهنه إلى تقبُّلِ موضوع الحكاية كما يروى. من هنا فإن المحكي الشعبي هو فنّ القول الذي يدفع إلى التحليق بعيداً عن عالم الواقع (أي فن القول التخييلي)، من حيث إنه لا يهدف إلى التأثير في ذهن الجمهور وحسب، وإنما يهدف، كذلك، إلى التأثير في حثه على تمثل عوالم مفارقة لما هو معيش.

من هذا المنظور، تغدو الحكاية الشفوية فنّ صناعة الحياة في عوالم مفارقة للواقع، والتحريض على تحرير الذهن من قيود العقل، ومن صرامة تصنيفاته وأفكاره المسبقة، من منطلق كونها تقوم أساساً على إعمال التخييل من أجل التأثير على الوجدان والعاطفة.

ومن الناحية الوظيفية، فإن هذا الجمهور يتحدد بمدى قدرته على استهلاك المنتوج الرمزي الذي يقدمه الراوي، وبمدى تمكنه من التفاعل مع أحداث الحكاية.

ويظل الجمهور قطباً أساسياً في صيرورة التواصل الحكائي، علاوة على ذلك، يتصف الجمهور في الحقل التواصلي الحكائي بطبيعته الاجتماعية والنفسية والتاريخية، نظراً لخضوعه لشروط السياق المجتمعي الذي يضبط العلاقة التأويلية بين مختلف عناصر الجماعات الاجتماعية.

وبالتالي فهو جمهور يتقيد بالقيود التي تقتضيها وضعيته التاريخية والمعرفية، سواء أثناء مرحلة فهم الخطاب الحكائي أو أثناء تأويل مضامينه. كما أن استقبال هذا الجمهور لهذه المادة الحكائية مشروط، كذلك، بقيود لغوية وعقلية وعقدية توجه تفاعلهم مع خطاب الحكاية، وما تطرحه من مضامين متنوعة.

ويمكن القول: إن هذا الجمهور يسلِّم ضمنياً بما يُحكى له، ويخلق أثناء ذلك عالمه الخاص المفارق للواقع، مذعناً لما تقدمه الحكاية من أحداث وأشباح وأشياء هي محض خيال الراوي. ذلك أن المروي له لا يراها بهذه العين، بل يتعامل معها وصفها جزءًا من عالمه الواقعي. لذلك نلفيه يرى الأشباح تأتي إليه من خلف الموت، تخترق الجدران والأبواب المقفلة وتختفي، «حيث لا تراها عين البشر وتزرع حياته بالقلق والخوف والرعب. لهذا كان الخوف هو مبدأ القصص الخارقة لا يحكم عليها من خلال مقاصد كاتبها ونسيج حبكتها بل من خلال قوة الانفعال التي تثيرها في قارئها... فالقصة تكون خارقة إذا ولّدت في القارئ الإحساس بالخوف العميق»(5).

3 - طبيعة الميثاق الحكائي:

ما مِنْ حكاية شفوية إلا وتتضمن اتفاقاً صريحا بين طرفي المعادلة الحكائية (الراوي والمروي له/ الجمهور). وأول بند من بنود هذا الاتفاق هو ما يتعلق بعلاقة المحكي بالحقيقة أو الخيال، وهنا يكون للحكاية الشفوية الامتياز على عقد الاتفاق بشكل صريح ومباشر، عكس الاتفاق الضمني الذي قد ينعقد في حالة الخطاب الروائي مثلا.

ويذكرنا جون مارسيل أنه في بعض البلدان الإسلامية - في السودان على الخصوص - يدشن الراوي حكايته بحوار تمهيدي بينه وبينه جمهوره على الشكل التالي:

- أريد أن احكي لكم حكاية.

(يجيب الحاضرون بكل يقين)

- طبعاً!

يتابع الراوي الحوار:

- ليس كل ما في الحكاية صحيحاً.

- طبعاً!

- ولكن كل ما سيحكى ليس كذباً.
- طبعاً!

بعد هذا الحوار التمهيدي يشرع الراوي في سرد أطوار الحكاية كما يشاء، بينما يصغي الجمهور للحكاية ويدخل في صمت مطبق(6).

فمنذ البداية، يقع تعاقد ضمني بين الراوي وبين الجمهور، مفاد هذا التعاقد: الحرص على خوض رحلة اكتشاف حقيقة مستورة ما وراء هذا النوع من المتخيل/ الكذب. ذلك أن هذا الحوار الذي يقع في مفتتح المحكي الشفوي، يتجدد في كل اللحظات التي يحس بها الجمهور بنوع من الملل تجاه سير الحكاية، فتدخلات الجمهور ضرورية لانتشال الحكاية من رتابتها، وإعادة تجديد دمائها من خلال هذا النوع من الحوارات المخصبة لمجال المحكي الشفوي. وغالباً ما يصحب هذا الراوي حكاياته بمؤشر إنذاري مثل صيغ التمهيد أو الختام، ومعجم خاص، وتعبيرات مندمجة داخل جسد الحكاية، وكل ذلك يندرج في نطاق طقوس الافتتاح وتدشين الحكاية.

ويستطيع المروي له أن يدرك طبيعة الخطاب الحقيقية باجتنابه الخلط بين الحقيقة والخيال. كما هو الحال عن سكان جزر مارشال حيث «حكاية الخوارق تبتدئ دائماً بكلمة (Kinninwante) مجردة من معناها الخاص، ودالة بشكل عام على أن «هذه حكاية الخوارق»، دونما تحديد (هل حدثت منذ زمن بعيد أم لا؟)، ولا ينبغي أخذها مأخذ الجد، ولا ينتظر أن يوجد فيها منطق مقنع «أما الآشنتيون فيستهلون في الغالب محكياتهم المتخيلة بصيغة: «إننا لا نتحدث بجدية»، والأمريكيون يستعملون، في الغالب، صيغة: «هل سمعت بـ... «التمييز هزلية الخطاب النثري الذي ترد فيه هذه الصيغة(7).

من هنا نجد المحكي الشفوي العجيب، ينطوي - منذ البداية - على تناقض ظاهر بين دلالة الخطاب الحكائي والموقف الثقافي العام اتجاه موضوع الحكاية العجيبة. لذا فإن محكياً من هذا القبيل، غالباً ما يقتضي إشارات تؤشر على مفارقته للواقع.

ومادام الأمر متعلقاً بكل ما هو مفارق للواقع؛ فإن رغبة الرواة في عرض حكاياتهم العجيبة هذه، تقتضي منهم إيراد تصريحات تؤكد طبيعة العلاقة بين الحقيقة والخيال في هذه الحكايات، كما هو الحال في صيغ تقديم الحكايات التي سبقت الإشارة إليها.

4 - عنصر التشويق:

يعتبر عنصر التشويق (Suspense) من العناصر الأساسية التي تتأسس على مدماكها الحكاية الشعبية، فالتشويق هو

حال انتظار أو قلق متولدة من الخوف أو الخطر أو الشك. تكون هذه الحال عابرة أو متواصلة إلى نهاية الرواية، مقتصرة على شخصية واحدة، أو جوّاً عاماً يزداد حدّة بمقدار ما تتصلب العقد ويصعب توقع الحل. لهذا يمكن الأخذ بتعريف التشويق الذي قدمه بِكْسُنْ وغِنْزْ (Beckson & Ganz) وهو «الانتظار المفعم بالشكوك إلى نهاية الحبكة»(8).

فليس التشويق، إذاً، هو خصوصية تتفرد بها الرواية البوليسية وحدها (كما هو معروف ومتداول)، إذ إن الحكاية الشعبية هي الأخرى تسعى إلى كسب اهتمام القارئ بدفعه إلى طرح الأسئلة من دون أن توفر له فوراً مادة الجواب. هذه الأسئلة تنتمي إلى نمطين متكاملين: «سببي فحواه: (مَن الفاعل؟ وما المناسبة؟ وما هي ردود الفعل؟)، وزمني مؤداه: (ماذا سيحصل الآن؟ وما ذا سيحصل لاحقاً؟).

ومنذ الوهلة الأولى، تتحقق عملية التفاعل بين الراوي والمروي له بواسطة تأكيد الانتماء إلى فضاء المجلس، وهو ما تقوم الصيغ الافتتاحية المشهورة، عادة، بتكريسه. ويتحقق هذا الانتماء، تارة، بالدعوة إلى الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، واستجابة المروي لهم، كما نجد في: «يا سادة يا كرام، صلوا على البدر التمام ومصباح الظلام ورسول الله الملك العلام صلى الله عليه وسلم ما ناح الحمام...».

ويحدد لنا سعيد يقطين مختلف هيئات المروي لهم وحالاتهم، وهم منجذبون إلى عوالم الحكي، ومتفاعلون مع الأحداث التي تتلبسهم في عوالم السيرة الشعبية كما يلي:

1 - حالة الارتخاء والتوتر: في اللحظة الحرجة وإمكانات الخروج منها.
2 - حالة الانبساط والانقباض: في المواقف الهزلية والجادة أو الدرامية.
3 - حالة الانتظار وتوقع: في حالات اختراق المتاهات وهول المفاجآت.

ويعتبر سعيد يقطين تأكيد الانتماء إلى فضاء المجلس من خلال هذه الدعوة إشراكاً للمتلقي بقبول الاستماع. لذلك نجد بين الفينة والأخرى محاولة للتنبيه إلى هذا الانتماء: «فانظر أيها السامع إلى هذه الأشياء التي تحير العقول...»(9).

كما أن المستمع مستعد إلى الدخول في عالم الحكاية، والانتقال من عالم الواقع إلى عوالم جديدة. ولكي ليحقق الراوي التفاعل المقصود مع متلقيه فهو يعانق رؤيات ووجهات نظرهم، بل إنه انطلاقا منها يؤثث عوالمه، وينطق شخصياته، يصف، يعلق وينوع خطاباته...

خاتمـــة:

في الأخير، لا بد من التذكير بأن الحكاية الشفوية في الأدب الشعبي العربي، غدت مع مر الزمن منتوجاً فنياً لا يمكن التقليل من شأنه في إطار المفاضلة المزعومة بين الفنون، بل أصبحت حاجة فكرية وثقافية استوعبها العقل الإنساني عبر التاريخ، وصيرها أداة فكرية لفهم العالم. وما سر بقائها وديمومتها إلا جانبٌ من حاجتنا المستمرة لها، سواء من خلال دورنا متلقين (إعادة إنتاج دور المروي له) أو باحثين (متخصصين في فن الحكاية الشفوية) في سر دوام هذه الحكايات، وامتدادها عبر الأزمنة والأمكنة والأجيال.

الهوامش

(1) عبدالعزيز لبيب: «في الجمالية الشفاهية: البطل والتمثل الجمعي للتاريخ»، مجلة: «المجلة العربية للثقافة»، السنة الثامنة عشرة ـ العدد السادس والثلاثون، مارس 1999، ص: 56.

(2) مجدي وهبة وكامل المهندس: «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب»، مكتبة لبنان، بيروت الطبعة الثانية 1984، ص: 282.

(3) أدونيس: «الثابت والمتحول، صدمة الحداثة»، دار العودة، بيروت، ط:1، 1978، ص: 301.

(4) لطيف زيتوني: «معجم مصطلحات نقد الرواية»، دار النهار للنشر، بيروت، ط: 1، 2002، ص: 104.

(5) لطيف زيتوني: «معجم مصطلحات نقد الرواية»، مرجع سابق، ص:87.

(6) Roland Bourneuf et Real Oullet: «L'univers du roman», éd. P.U.F. Paris, 1985, p:77.

(7) دان بين أموس: «مدخل لدراسة الأدب الشعبي ـ خطاطة أولية ـ»، مجلة :»مناهل»(وزارة الثقافة والاتصال المغربية)، العددان: 64 . 65، نونبر 2001، ص: 189.

(8) لطيف زيتوني: «معجم مصطلحات نقد الرواية»، مرجع سابق، ص: 55.

(9) سعيد يقطين: «قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية»، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء / بيروت، 1997، ص: 301.

في تحليل النص السردي القديم

النادرة أنموذجاً

علي عبيد

تمهيد:

لا يزال كتاب «البخلاء» للجاحظ محطّ أنظار الدّارسين. وقد يُعزى هذا الاهتمام به إلى تلك الرّوح الفكهة التي نُصادفها في تصويره بخلاءَ عصره، أو إلى الأسلوب السّهل المُمتنع الذي صيغت به نوادرُه أو إلى ما تميّز به خطابه السّردي من نضج فنّي قصصيّ، وقد يُردّ إلى ذلك كلّه أو إلى ما عداه.

وإذا كانت بعض أخباره قد نالت حظّها من الدّرس الأدبيّ في العهود الأخيرة فإنّ عددا منها غير ضئيل ظلّ مُهملاً لم يُسعف بأيّة عناية. ومن أبرزها «ما وقع لرمضان مع شيخ أهوازيّ» والوارد إثر خبر: «ما قاله خالد بن صفوان لغلام جاءه بطبق خوخ» مُباشرة وقبل خبر: «جدي المُغيرة بن عبدالله بن عقيل الثّقفي»[1]. لذلك رأينا تحليله في ضوء المنهج السّرديّ الحديث، مُستعينين بنظريّات مُتنوّعة في مُقاربة النّصوص القصصيّة[2]، فعكفنا على تقسيم مُقاربتنا هذه إلى مُستويات ثلاثة

نتناول في أوّلها النصّ من حيث هو حكاية (histoire)، فنتدبّر فيه الأعمال والفواعل وفي ثانيها نهتمّ به خطاباً قصصياً (discours narratif) فنخوض في الزّمن وصيغ التّمثيل والصّوت السّردي، وننظر في المستوى الثّالث في الدّلالة.

النـــصّ:

«ما دار بين رمضان والشّيخ الأهوازي»

«وقال رمضان: كنت مع شيخ أهوازي في جعفريّة. وكنت في الذّنب، وكان في الصّدر. فلمّا جاء وقت الغداء أخرج من سلّة له دجاجة وفرخاً واحداً مُبرّداً. وأقبل يأكل ولا يعرض عليّ. وليس في السّفينة غيري وغيره! فرآني أنظر إليه مرّة، وإلى ما بين يديه مرّة. فتوهّم أنّي أشتهيه وأستبطئه. فقال لي: لم تحدّق النّظر؟ من كان عنده أكل مثلي، ومن لم يكن عنده نظر مثلك!

قال ثمّ نظر إليّ وأنا أنظر إليه، فقال: يا هناه، أنا رجل حسن الأكل، لا آكل إلاّ طيّب الطّعام. وأنا أخاف أن تكون عينك مالحة، وعين مثلك سريعة. فاصرف عنّي وجهك.

قال: فوثبت عليه، فقبضت على لحيته بيدي اليسرى، ثمّ تناولت الدّجاجة بيدي اليمنى. فما زلت أضرب بها رأسه حتّى تقطّعت في يدي! ثمّ تحوّل إلى مكاني فمسح وجهه ولحيته. ثمّ قال: قد أخبرتك أنّ عينك مالحة، وأنّك ستصيبني بعين! قلت: وما شبه هذا من العين؟ قال: إنّما العين مكروه يحدث. فقد أنزلت بنا عينك أعظم المكروه!

فضحكت ضحكا ما ضحكت مثله. وتكالمنا حتّى كأنّه لم يقل قبيحا، وحتّى كأنّي لم أفرُط عليه».

الجاحظ، كتاب البخلاء، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف، الطّبعة:7، القاهرة، 1990، ص.ص148.147

1 - مستوى الحكاية:

الحكاية[3] جملة أعمال مُترابطة تؤدّيها فواعل في زمان ومكان مُعيّنيْن. وهي مفهوم مُجرّد ليس لها وجود فعليّ إلاّ في النصّ[4] بل « إنّه لا يُتصوّر أن تكون مستقلّة عن الكلام الذي تأدّت به وعن القائل النّاهض بها إلاّ على وجه المجاز»[5]. وإنّ تحليلنا إياها سيرتكز على الأعمال والفواعل.

أ) - الأعمال:

الأعمال مُكوّن أساسي في الحكاية، بل لا سبيل إلى قيام أيّة حكاية دونها. وهي تتكوّن من مقاطع مُتفاوتة الطّول. ونتيجة لذلك يهمّنا إدراك أعمال هذا الخبر ومقاطع الأعمال ونظامها.

1 - المقاطع:

تُحدّ المقاطع السردية حسب «بارت» (Barthes) بكونها «سلسلة منطقيّة من النّوى تُوحّد بينها علاقة تضامن. فينفتح المقطع عندما لا يكون لأيّ عنصر من عناصره سابق مُتضامن معه وينغلق حين لايكون لأيّ عنصر من عناصره لاحق»[6]. مثلما يمكن للمقاطع أن تتداخل وتتالى[7]. ينهض نصّ النادرة على أسلوب الرّواية بسندها ومتنها. ومن عبارة آدائه: « وقال: رمضان» نستخلص أنّه خبر مسموع[8]، مُسند إلى راو مُعلن هو رمضان. أمّا متنه فورد في شكل حكاية تتألّف من مقطع تامّ وحيد يشمل مقاطع فرعيّة خمسة وهي:

المقطع الفرعي الأوّل: ويبدأ من قوله: «كنت مع شيخ أهوازيّ» حتّى قوله: «كنت في الذّنب وكان في الصّدر». وفيه يتمّ الإعلان عن وجود رمضان على متن سفينة مع شيخ أهوازيّ.

وقد تضمّن ثنائيّة وحيدة وهي: اتّصال وانفصال. ويُستخلص الاتّصال من جملة المقطع الأولى: «كنت مع شيخ أهوازيّ في جعفريّة». وأمّا الانفصال فتُجلّيه الجملة الثّانية التي شفّت عباراتها التّالية: «كان.... وكنت» و«في الصّدر» و«في الذّنب» عن التّباين في الموقع.

المقطع الفرعي الثّاني: ويمتدّ من قوله:» فلمّا جاء وقت الغداء» إلى: «وليس في السّفينة غيري وغيره». ويُمكن وسْمه بـ:«البخل». وقد قام على الثّنائيات التّالية:

فعل وردّ فعل: يظهر الفعل في قوله: «فلمّا حان وقت الغداء» وأمّا ردّ الفعل فيتجلّى في إخراج الشّيخ بعض ما في السّلة ليأكله حين أحسّ بالجوع.

إقبال وإدبار: يبرز الإقبال من قوله: «أقبل يأكل ويتحدّث» وأمّا الإدبار فيُستشفّ ممّا ورد مُضمرا في الخطاب ومن قوله: «ولا يعرض عليّ». فرمضان لم يكن مُشاركاً لا في الأكل ولا في الحديث وإنّما كان مُدبراً.

أكل وبخل: يتّضحان من: «وأقبل يأكل ويتحدّث ولا يعرض عليّ».

كلام وصمت: فالكلام يلوح في: «ويتحدّث» أمّا الصّمت فيُستخلص من مُضمر الخطاب بل إنّنا نرجّح أنّ رمضان لم يكن يصغي بالمرّة إلى هذر الشّيخ لأنّه لم ينقل إلينا فحوى كلامه واكتفى بـ:«يتحدّث».

المقطع الفرعي الثّالث: من قوله: «فرآني أنظر إليه مرّة» إلى قوله: «فاصرف عنّي وجهك». وعنوانه: الانتهار. وتنهض به الثّنائيات:

وهمٌ ويقين: بدا الشّيخ لرمضان مُتوهّما «فتوهّم أنّي أشتهيه وأستبطئه» وأمّا اليقين فأكّده رمضان للمرويّ له ضمنيّاً، ويأتي خلاف ما ظنّه الشّيخ ذلك أنّ نظره إليه إنّما كان بدافع الاستغراب من سلوك الشّيخ الذي كان يأكل ولا يعرض.

استخبار وعدم إخبار: استخبر الشّيخ رمضان عن سبب تحديقه «لم تحدّق النّظر؟» وعدم الإخبار يبرز في لوذ رمضان بالصّمت ومواصلته النّظر «ثمّ نظر إليّ وأنا أنظر إليه».

أيْس وليْس أو أكل ونظر: فقد أكّد الشّيخ تباين الأوضاع بينه وبين غريمه «فمن كان عنده أكل مثلي ومن لم يكن عنده نظر مثلك»، فشتّان بين الواجد والمُعدم.

فعل ورد فعل: يبرزان في قوله: «نظر إليّ وأنا أنظر إليه».

رغبة ورهبة: تبدو الرّغبة في إشادة الشّيخ بحسن أكله وعُجبه بنفسه واقتصاره على طيّب الطّعام. وأمّا الرّهبة فتظهر في توجّسه خوفا من عين رمضان.

طلب وعدم استجابة: طلب الشّيخ من رمضان صرف وجهه عنه وسيُستشفّ الامتناع لاحقا.

المقطع الفرعي الرّابع: ويُفتتح بقوله: «قال: فوثبت عليه»، ويُختتم بـ: «فقد أنزلت بنا عينك أعظم المكروه».ويُمكن أن نسمه بـ: نزول المكروه». وينطوي على الثّنائيات:

فعل وردّ فعل: يتبدّى الفعل في الأقوال القبيحة التي توجّه بها الشّيخ إلى رمضان وأمّا ردّ الفعل فيُمثّله فرط رمضان عليه «فوثبت عليه...». وإنّ ما يسترعي الانتباه في هذه الثّنائية أنّ الأفعال الصّادرة عن رمضان أربعة هي الوثب والقبض والضّرب والتّقطيع وهي ترد استجابة لما أتاه الشيخ في حقّه من بخل وترفّع عليه واحتقار وانتهار.

إثبات ونفي: أثبت الشّيخ لرمضان صحّة حدسه في عينه «قد أخبرتك أنّ عينك مالحة» وامّا النّفي فيشفّ عنه سؤال رمضان السّاخر: «وما شبه هذا من العين؟»

استخبار وإخبار: فالاستخبار في «وما شبه هذا من العين» والإخبار: «إنّما العين مكروه يحدث».

تطيّر وتحقّق: فقد تطيّر الشّيخ من عين رمضان وحدس بأنّها ستنزل به مكروها وقد تحقّق ذلك فعلا.

المقطع الفرعي الخامس: ومدارُه على المُصالحة. ويتوفّر على ثنائيّتين:

قاعدة واستثناء: يتّضحان من قوله:»

فضحكت ضحكا ما ضحكت مثله». فضحكه السّابق يُعدّ قاعدة أمّا ضحكه الرّاهن فاستثناء.

انفصال واتّصال: يُستفاد الانفصال من «كأنّه لم يقل قبيحاً وحتّى كأنّي لم أفرط عليه»، أمّا الاتّصال فيمثّله فعل: «تكالمنا» الذي يُفيد المُشاركة.

2 - نظام المقاطع:

تضمّن المتن حكاية وحيدة. فكانت بنيته بنية بسيطة تتألّف من مقطع تامّ. وقد تفرّع هذا المقطع التّام إلى مقاطع فرعيّة خمسة، وردت مُحتكمة إلى نظام تعاقبي شبه دائري. وقد اضطلع المقطع الفرعيّ الأوّل بضبط الإطار المكاني [على متن سفينة]، وبتحديد الإطارالزّماني [وقت الغداء] وبتقديم الشّخصيّتين [رمضان والشّيخ الأهوازي] وانتمائهما الاجتماعي [ذنب وصدر]. لا يفوتنا أن نلاحظ أن الثّنائيّة الرّحميّة (Matrice) القادرة على اختزال عناصر بنية النصّ هي ثنائيّة الطّلب وعدم الاستجابة. فالشّيخ طلب من رمضان ألاّ ينظر إليه مخافة أن تُصيبه عينه بمكروه وحين لم يستجب لأمره حدث ما حدث من انتهار وفرط وتصالح. بيد أنّ لهذه الثّنائيّة ثنائيّة أخرى تعضدها وهي ثنائيّة الفعل وردّ الفعل.

وإنّا لنستخلص أيضا نهوض الأعمال على ظاهرة الانقلاب الفجئي والتّحوّل من الشّيء إلى نقيضه. فقد كان رمضان في البداية لا يُبالي بما اقترفه الشّيخ في حقّه غير أنّه سرعان ما تملّكه الاستغراب من بخله وشتمه إياه، ثمّ بعد أن عنّف غريمه غدا ضاحكاً ومُتكلّماً. والشّيخ ذاته كان حريصا على طعامه حرصه على تحاشي الإصابة بعين إلاّ أنّه على حيطته تلك خسر طعامه وضُرب ولم يُدرك من رغبته إلاّ تحقّق حدسه.

وأمّا عن طبيعة العلاقات بين المقاطع الفرعيّة فإنّها ارتبطت فيما بينها بعليّة حدثيّة. فالحدث السّابق يُفضي إلى الحدث اللاّحق. وعلاوة على ذلك تتوفّر عليّة نفسيّة. فبخل الشّيخ أفرز نظرة استغراب قوبلت بانتهار أسفر عن ضرب فتصالح. بل إنّنا لا نعدم وجود عليّة فكريّة تشفّ عنها المواقف المُتباينة والنّاجمة عن صراع بين وهْم ويقين أي بين بخل وكرم.

واستناداً إلى ما سلف، أَنِس النصّ في مقاطعه إلى علاقة عليّة، فلم يحد عن مألوف البنية الحدثيّة في القصص القديم(9).

وفضلاً عن ذلك فقد بُنيت الأعمال بناءً خماسيّا مُسايراً عددَ مقاطعها. فقد

انطلقت من وضع أوّلي اتّسم بحالة توازن تجلّت ملامحه في وجود الرّجلين على متن سفينة، ثمّ سرعان ما انتاب التّوازن اضطرابٌ [قدح الفعل] كان سببه البخل، وأمّا اختلال التّوازن [صميم الفعل] فتمثّل في الانتهار، وتلا ذلك اضطرابٌ مُعاكس [مآل الفعل] تبدّى في الضّرب، وآل في الوضع النّهائي إلى توازن فريد تمّت فيه المُصالحة.

ويمكن أن تتجلّى تفاصيله أكثر في الجدول التالي:

الوضع الأوّلي	التحــول			الوضع النهائي
	قدح الفعل	صميم الفعل	مآل الفعل	
توازن	اضطراب	اختلال توازن	اضطراب معاكس	توازن فريد
رحلة على متن سفينة	بخل	انتهار	فرط	المصالحة

تلك هي أعمال النصّ، وقد تشكّلت من مقطع تامّ وحيد نهضت به مقاطع فرعيّة خاضعة لعلاقة عليّة استندت إلى ثنائيات وبنيت بناءً خماسيّاً. ويقودنا هذا إلى النّظر في الفواعل.

ب) - الفواعل:

إنّ تحديد الفاعل لا يمكن أن يتحقّق إلاّ من خلال صلته بمجموعة الأعمال التي يضطلع بها أو تقع عليه. وهو مثلما يكون فرديّا يمكن أن يكون جماعياً، وقد يكون من البشر أو شيئا جامدا (مكاناً مثلاً) بل حتّى مفهوماً مجرّداً[10] (من قبيل البخل أو العين الشرّيرة).

وتبعاً لذلك، يغدو دورا تُحدّده علاقاته بالأعمال من جهة، وبسائر الفواعل في النصّ من جهة أخرى[11].

وإنّ تناول هذا المُستوى بالدّرس يقتضي منّا أن نتعرّض للشّخصيات وعلاقاتها فيما بينها بدءًا، حتّى نستطيع استجلاء الفواعل الرّئيسيّة في النصّ لاحقا[12].

1 - الشخصيات وسماتها:

لا يشتمل النصّ إلاّ على شخصيّتين. ورغم ذلك نكاد لا نعثر على صفات ماديّة دالّة عليهما. بل إنّ حضورهما يوشك ألاّ يتحقّق إلاّ من خلال أقوالهما وأفعالهما. ومع ذلك بإمكاننا تصنيفهما حسب سمات يشفّ عنها الجدول التّالي:

سمات/ شخصيات	محور مقومات الهوية						محور الخصائص المميزة			محور الأحوال	
	معرفة/ نكرة		جنس	عدد	نسب	منزلة	رئيسية	حاضرة	آدمية	مادية	معنوية
		غفل	مُذكر	مفرد			x				
رمضان	مسمّاة		x	x	عرب	الذّنب	x			x	هدوء، عنف، تهكم
الشيخ الأهوازي	x	x	x	x	فرس	الصّدر	x			ذو لحية	بخل، ثرثرة، تطير

نستخلص من هذا الجدول واستناداً إلى المحاور الثّلاثة نهوض السّمات على التّماثل والتّقابل. فرمضان والشّيخ الأهوازي كلاهما مُفرد ومذكّر وشخصيّة أصليّة حاضرة في الخطاب ونامية. غير أنّ رمضان مُسمّى وسميّه شهر مُفضّل لدى المُسلمين، وقد كان في البداية صائما عن الكلام والطّعام، هادئاً، وغير مبال وسرعان ما أصبح عنيفاً هائجاً ثمّ غدا في الأخير ضاحكاً ومُتكلّماً. بينما الشّيخ الأهوازي وإنْ ورد في النصّ مُعرّفاً بصفة الشّيخ، مُميّزا بلحيته عمّا عداه، ومُنتسبا إلى منطقة الأهواز، فهو غُفل من الاسم، ومتّصف فضلاً عن البخل بالثّرثرة والتطيّر وسلاطة اللّسان.

وإذا ما كانت الشّخصيّتان تُحيلان على مرجع خارج النصّ فهما في الواقع لا تعدوان أن تكونا علامتيْن مُوظّفتيْن للتّعبير عن مقاصد. ونتيجة لما تكتسيانه من أهميّة في تنظيم السّرد وتأدية الأعمال فستكونان ركيزتنا في تحديد البرامج السرديّة وضبط العلاقات بين الفواعل.

2 - البرامج السردية:

في النصّ برامج سرديّة ثلاثة: أحدها انفصالي واثنان اتّصاليان.

يتألّف الأوّل من الفواعل التّالية:

- ذات: (الشّيخ الأهوازي)، موضوع: (الانفراد بالطّعام)، مُرسل: (البخل)، مُرسل إليه: (الشّيخ الأهوازيّ)، مُساعد: (العين الشرّيرة + الانتهار)، مُعارض: (رمضان).

وقد انطلق بوضع انفصالي (V) كانت فيه الذّات (الشّيخ الأهوازي) حريصة على استثمار طعامها لصالحها وعدم التّفريط فيه للغير. واختُتم بوضع انفصالي (V) لم تتمكّن فيه من تحقيق مسعاها. ولعلّ الرسم التّالي يكون قد جلّى الأمر أكثر:

الوضع الأولي: انفصالي (V)

(محور المعرفة)	البُخل ———————		الشيخ الأهوازي
	(مُرسل)	الشيخ الأهوازي	(مُرسل إليه)
		(ذات)	
(محور الرغبة			
(الرغبة)		التفرّد بالطّعام	
		(موضوع)	
(محور الإرادة)			
(المُشاركة)	العين الشريرة ———————		رمضان
	(مُساعد)		(مُعارض)

الوضع النهائي: انفصالي (V)

أمّا البرنامجان الثّاني والثّالث فمدارهما على الخلاف الفكري بين رمضان والشّيخ الأهوازيّ.

ـ فإنّ اعتمدنا في رصدنا منظور الشّيخ الأهوازيّ ألفيْنا برنامجاً يحتضن الفواعل التّالية:

– ذات [الشّيخ الأهوازيّ]، موضوع [التّصديق بأنّ العين شرّيرة]، مُرسل [التوهّم]، مُرسل إليه [الشّيخ الأهوازيّ]، مُساعد [الضّرب]، مُعارض [الانتهار].

فقد تحقّق حدس الذّات [الشّيخ الأهوازي] وتأكّدت رغبتها في الإقناع بشرّ العين. وهكذا، اختُتم البرنامج بوضع اتّصالي(٨). يمكن أن نجمله في الرّسم التّالي:

التوهم ———————— الشيخ الأهوازي

(مُرسل) الأهوازي (مُرسل إليه)

(ذات)

تصديق العين الشريرة

(موضوع)

الضرب (رمضان) ———————— الانتهار

(مُساعد) (مُعارض)

الوضع النهائي: اتصالي (٨)

- وإن توخّينا منظور رمضان استبان لنا برنامج تتألّف فواعلُه من:

- ذات [رمضان]، موضوع [تصديق العقل]، مُرسل [اليقين]، مُرسل إليه [رمضان]، مُساعد (الدّليل المادّي: الضّرب)، مُعارض (التطيّر: العين الشرّيرة).

وقد تحقّقت رغبة الذّات [رمضان] وهي تصديق العقل ودحض الشّعوذة. ونستشفّ ذلك من خلال تهكّمه المُضمر من الشّيخ وحرصه على إقناع المُتلقّي بتوهّمه. وانتهى البرنامج بوضع اتّصالي(٨). وتبعا لذلك حافظت كلّ ذات على موقفها الإيديولوجي المُناقض لما عداها.

ولعلّ توضيحه مَنُوطٌ بهذا الرّسم:

اليقين ———————— رمضان

(مُرسل) رمضان (مُرسل إليه)

(ذات)

تصديق العقل

(موضوع)

الضرب ———————— العين الشريرة

(مُساعد) (مُعارض)

الوضع النهائي: اتصالي (٨)

3 - العلاقات بين الفواعل:

تحتكم إلى قوانين ثلاثة وهي:

أ) - قانون الاتصال والانفصال:

لاح لنا من خلال الأوضاع النّهائيّة أنّ البرامج السّرديّة تتراوح بين الانفصال والاتّصال.

ففي البرنامج الأوّل كانت الذّات [الشيخ الأهوازي] في انفصال تام عن الموضوع. ذلك أنّها لم تُحقّق ماكانت ترغب فيه من تفرّد بالطّعام. بينما تمكّنت في البرنامج الثّاني من الاتّصال بموضوع الرّغبة حين صحّ حدسها في العين الشرّيرة. وكذلك استطاعت الذّات [رمضان] أن تتّصل بموضوعها وأن تثبت في تواصلها الضّمني مع المتلقّي أنّ العليّة المنطقيّة هي اليقين.

وقد مرّت العلاقة بين الفاعلَين رمضان والشّيخ الأهوازي من اتّصال كشف عنه وجودهما في البدء على متن السّفينة» كنت مع شيخ أهوازيّ في جعفريّة» ثمّ سرعان ما انقلب ذاك الاتّصال إلى انفصال تجلّت معالمه منذ أن اتّخذ كل منهما موضعا مُناقضا للآخر [صدر / ذنب] إلى أن جدّ الانتهار والضّرب وإفساد الطّعام، لتؤول العلاقة في الأخير إلى اتّصال تمثّل في المُصالحة [الضّحك والتّكالم]. غير أنّ هذا الاتّصال المُعلن يخفي انفصالاً فكريّاً. ذلك الفاعلين أنّ كليْهما حافظ على موقفه الأخلاقي والمعرفي.

ب) - قانون الفاعلية والمفعولية:

لقد كان رمضان في البداية فاعلاً. بحكم وجوده على متن الجعفريّة غير أنّه ما لبث أن أصبح مفعولاً به مُنتهَراً ومُهاناً، واستطاع استرداد فاعليته بنظره إلى الشّيخ، ثمّ بضربه إياه، وبقي مُحافظا على فاعليته بضحكه وكلامه في الأخير.

وأمّا الشّيخ الأهوازيّ فبعد أن كان فاعلاً [آكلاً ومُتحدّثاً ومُنتهِراً] انقلب مفعولاً به منظوراً إليه، فمضروباً وخاسراً طعامه. بيد أنّه في النّهاية عاد فاعلاً مُتكلّماً كعادته.

وتبعاً لذلك نستنتج أنّ الفاعلَين راوحا بين الفاعليّة والمفعوليّة وقد تجلّى الصّراع بينهما عبر محافظتهما كليْهما على الفاعليّة في النّهاية.

ب) - قانون المظهر والمخبر:

يبدو رمضان هادئا، وصائما عن الكلام صومه عن الأكل غير أنّه حين أُهين وشُتم كشف عن مخبره فغضب وعنّف غريمه ثمّ أضحى باشّاً مُتكلّماً لا ينوي أنّ

يُظهر للمرويّ له سخريته من توهّم الشّيخ. لذا، كان يُظهر عكس ما يُبطن.

وينطبق الأمر ذاته على الأهوازيّ. فقد جاء مظهره مُفارقاً مخبره. وكدنا نُسلّم من خلال لحيته بوقاره ومن انتهاره بمهابته إلاّ أنّه سرعان ما استبان بخله من تطيّره وافتضح جُبنه من تهوّره.

هكذا تشكّل الكون الحكائي من أعمال كان مدارها على مقطع أصليّ وبدت سمات الشّخصيّتين مُختلفة والبرامج السرديّة مُتنوّعة وعلاقات الفواعل متينة. ولئن تسنّى لنا من خلال هذا المستوى من التّحليل استيعاب بعض خصائص النصّ فإنّ مستويات أخرى لا تزال مجهولة ولعلّ أبرزها مستوى الخطاب القصصي.

II - مستوى الخطاب القصصي:

الخطاب القصصي هو الكيفيّة التي تُعرض بها الحكاية[13]. وهو يقوم على مكوّنات ثلاثة: الزّمن، وصيغ التّمثيل، والصّوت السّردي.

أ) - الزمـــن:

يُدرس زمن الخطاب القصصي في علاقته بزمن الحكاية من وجوه ثلاثة هي السّرعة والتّرتيب والتّواتر[14].

1. السرعة[15]:

إنّ ما يلفت الانتباه أنّ النصّ قد ورد مُوجزا، لا يزيد طوله عن نصف صفحة. لذلك جنح راويه في سرده إلى الإسراع بدل الإبطاء، فبم توّسل إلى ذلك؟

الإضمار[15]: الإضمار في النصّ ضمنيّ ومُتعدّد نسبيّا. نستشفّه من تلك الفجوات التي بين الجمل. فقد أخبر الرّاوي رمضان أنّه كان في جعفريّة مع شيخ أهوازيّ مثلما حدّد موقعه وموقع مرافقه، إلاّ أنّه أضمر ما حدث بعدئذ ولم يستأنف سرده إلا عندما حان وقت الغداء. مثلما نُصادف إضماراً ضمنيّا آخر شفّت عنه فجوةٌ أخرى في الخطاب موضعُها بين جملة «وأقبل يأكل ولا يعرض عليّ وليس في السّفينة غيري وغيره «وجملة فرآني أنظر...». ذلك أنّ مدّة زمنيّة مرّت على الأكل والحديث وكذلك على نظر رمضان مرارا إلى الشّيخ وإلى ما بين يديه، لكنّ الرّاوي أسقطها. كما تعترضنا فجوة أخرى بين الجملة: «فما زلت أضرب بها رأسه حتّى تقطّعت في يدي» والجملة: «ثمّ تحوّل إلى مكاني..» ذلك أنّنا نجهل ماذا وقع له قبل تحوّله ولا نعلم كم دام بقاؤه بعد أن ضُرب وخسر طعامه.

ولعلّ ما يُبرّر كثرة الإضمار الضّمني في النصّ هو خصوصيّة الأخبار

والنّوادر ذاتها. ذلك أنّها تتوسّل إلى التّبليغ بالإيجاز[17]. ومن وجوه الإيجاز الاستعاضة عن الكلام بالصّمت، علاوة على المُخاتلة والتقنّع، وإشراك المتلقّي في إنتاج النصّ من خلال دعوته لملء ثغراته وإكمال نقصه.

المجمل[18]: لمّا كانت المُدة الزّمنيّة التي استغرقتها أحداث الحكاية وجيزة لا تتجاوز بضع لحظات فإنّ النصّ يكاد يكون خلوًا من المجمل، اللّهمّ إلاّ ذاك التّمهيد المُتوفّر في جملة الافتتاح:« كنت مع شيخ أهوازيّ في جعفريّة، وكنت في الذّنب وكان في الصّدر» (س:1) فيه ضُبط إطار الخبر من مكان وزمان وشخصيات، أو ذاك المجمل الوارد في جملة الاختتام: «فضحكت ضحكا ما ضحكت مثله. وتكالمنا حتّى كأنّه لم يقل قبيحاً، وحتّى كأنّي لم أفرط عليه». وهو بهذا لم يشذّ عن القاعدة المُتعلّقة بزمن الخطاب في الأخبار عموماً[19].

الوقفة[20]: تكاد تكون غائبة عدا الموضع الذي تدخّل فيه رمضان راويًا ليُوقف الأحداث مُعلّقا على سوء ظنّ الشّيخ به وهو:« فتوهّم أنّي أشتهيه وأستبطئه».

أمّا **المشهد**[21]: فحضوره في النصّ جليّ. وقد كان سببا في خفض سرعة السّرد التي بلغت أقصاها في مواطن الإضمار. ولئن ورد هذا المشهد في البداية حواراً مقصوراً على الشّيخ (من طرف واحد)، فإنّه في النّهاية أضحى حواراً مُتبادلاً بين الطّرفين [رمضان والشّيخ]. ولعلّ بروز المشهد بهذه الصّفة ناجم عن أنّ قادح الأفعال في هذا الخبر هو الحديثُ بلّه الثّرثرةُ.

نخلص إلى أنّ النصّ في سرعته كان مُراوحاً بين الإسراع والإبطاء أي بين الإضمار والمشهد. ولعلّ السّبب في ذلك يعود من جهة إلى أنّ سعة زمن الحكاية محدودة لا تتعدّى بضع اللّحظات، ومن جهة أخرى إلى أنّ الأخبار تنزع - لبساطة بنيتها - إلى هذه المراوحة فيكون المشهد غاية الخبر والإضمار سبيلاً مُؤدّية إلى تلك الغاية. ولكن كيف رُتّبت أحداثُه في الخطاب القصصي؟

2. الترتيب[22]:

إنّ ترتيب الأحداث في الخطاب القصصي يُوافق ترتيبها في الحكاية. ذلك أنّ الرّاوي الأوّلي نقل إلينا ما حدّثه به رمضان عن وجوده على متن سفينة مع شيخ أهوازيّ وعن الموضع الذي جلس فيه كلّ واحد ثمّ عن إخراج رفيقه من سلّة له دجاجة وفرخا وعن نظره إليه، وما نجم

عنه من شتم وضرب ثمّ تصالح. أي أنّ ترتيب الأحداث يكاد يكون تعاقبيّا فلا نظفر بمفارقة زمنيّة (Anachronie). لذلك لم يشذّ خبر الجاحظ هذا في ترتيبه عما هو سائد في الخطاب القصصي القديم[23]. فهل شذّ عنه في التّواتر؟

3. التواتـــر[24]:

يُهيمن على النصّ القصّ المُفرد (Le récit singulatif) ذلك أنّ ما حدث من وقائع في الحكاية مرّة اضطلع الخطاب القصصي بسرده مرّة أيضا. إلاّ أنّه لايخلو من قصّ مُفرد مُتعدّد (Le récit singulatif anaphorique) فما حدث أكثر من مرّة في الحكاية يُروى أكثر من مرّة في الخطاب . من ذلك جملة:» فرآني أنظر إليه»(الواردة في السّطر الثّالث من النصّ) تضمّنت حدث النّظر الذي وقع في الحكاية فرواه رمضان في خطابه كما نُلفي الحدث ذاته يحدث مرّة أخرى فيُسجّله السّرد ثانية في جملة» ثمّ نظر إليّ وأنا أنظر إليه(*)»(س: 6).

أمّا القصّ المُؤلّف(Le récit itératif) فقد استُخدم هو أيضاً، ولكن في موضع واحد. نستدلّ عليه بـ: «فما زلت أضرب بها رأسه حتّى تقطّعت في يدي»(س.س:8. 9).

عوّل المُؤلّف على القصّ المُفرد خصوصا ولعلّ ذلك مردّه إلى تميّز النّوادر والأخبار عمّا عداها «بتسجيل اللّحظة العابرة»[25]. مثلما استخدم القصّ المُفرد المُتعدّد والقصّ المُؤلّف وذلك حتّى يؤكّد بالأوّل بعض الأحداث التي لها تأثير في الحبكة من قبيل: النّظر وشرّ العين، وحتّى يستعيض بالثّاني عن تكرار بعضها الآخر ولا يُدخل على قارئه الملل.

غير أنّه ينبغي ألاّ يفوتنا التّنبيه على أنّ الأخبار عموما وخبرنا خصوصاً تتوسّل ضمنيّا في إسنادها بالقصّ المُكرّر(Le récit répétitif) فما قصّه الرّاوي الأوّل قد تلقّاه الرّاوي الثّاني وحدّث به راوياً آخر وهلمّ جرّا[26].

راوح النصّ بين إسراع السّرد وإبطائه، وطابق ترتيب أحداثه في الحكاية ترتيبها في الخطاب القصصي، ومثلما ضمّ القصّ المُفرد ضمّ القصّ المُفرد المُتعدّد والقصّ المُؤلّف، وبذلك حافظ في تنظيمه الزّمني على خصائص القصص القديم مُستهدفاً بها إدراك رواج أمثل لدى قرّائه. إلاّ أنّ تحقيق هدفه هذا لم يقتصر على الحركات السّرديّة وإنّما قام على مقولات قصصيّة أخرى ومنها صيغ التّمثيل. فكيف لاحت في نصّنا؟

ب) - الصيغة[27]:

تنهض الصيغة بدراسة الطّرائق التي يستخدمها الرّاوي في تقديم الحكاية للمرويّ له وهي تشمل أساليب القصّ وأساليب نقل الكلام والرّؤية[28].

1. أساليب القص:

يتميّز النصّ بانحسار قصة[29] الأحوال فيه قياسا إلى قصّتيْ الأفعال والأقوال. وقد تجسّد الوصف في تنويه الشّيخ الأهوازي بأكله الفاخر الذي أفادته جملة:«يا هناه أنا رجلٌ حسن الأكل، لا آكل إلاّ طيّب الطّعام.»(س.س: 6 .7). بينما انبنى السّرد والحوار على علاقة تناوب يُمكننا توضيحها من خلال الجدول التّالي:

سرد	سرد	سرد	سرد	سرد	سرد	سرد
«كنت مع شيخ أهوازي (...) فتوهّم أنّي أشتهيه وأستبطئه».	[الشيخ يتوجّه بخطابه إلى رمضان] «فقال لي: لم تُحدّق النّظر؟ (...) ولم يكن عنده نظ مثلك».	«قال: ثم نظر إليّ وأنا أنظر إليه».	[الشيخ يتوجّه بخطابه إلى رمضان] «فقال: يا هناه (...). فاصرف عنّي وجهك».	«قال: فوثبت عليه (...) فمسح وجهه ولحيته».	[الشيخ يتوجّه بخطابه إلى رمضان] «ثم قال: قد أخبرتك (...) وأنّك ستُصيبني بعين!» [فيرد رمضان على الشيخ] «وما شبه هذا بالعين؟» فيجيبه الشيخ «إنما العين (...) فقد أنزلت بنا عينك أعظم المكروه!».	«فضحكت (...) لم أفرط عليه».

نتبيّن من خلال هذا التّناوب أنّ قصّة الأقوال زاحمت بشكل جليّ قصّة الأفعال ويُردّ ذلك – مثلما أشرنا آنفا – إلى نهوض قسم من أعمال الحكاية على الحديث. فقد كان لانتهار الشّيخ الأهوازي وثرثرته دور في ما حصل. ومثلما نلاحظ أنّ السّرد قد اكتنف الخبر. فقد كان به الافتتاح والاختتام، وأحاط مقاطع الحوار وكان على إيجازه خادماً له مُسهماً في تحقيق القصد.

ونتيجة لذلك يحقّ لنا التّساؤل عن الكيفيّة التي نُقل بها هذا الكلام في النصّ.

2. أساليب نقل الكلام:

يُعدّ النصّ السّرديّ ملفوظا مُكوّنا من خطاب مُتعدّد الأصوات[30]. فالرّاوي ليس المُتكلّم الوحيد، بل تُشاركه الشّخصيات الحديث. وهوالذي يُورد كلامها – منطوقاً كان أو داخليّاً – ويختار الأسلوب المُناسب لنقله. لذلك يحتلّ خطابه النّاقل المُستوى الأوّل من القصّ أمّا خطابها المنقول فيقع في المستوى الثّاني[31]. وإذا كان خطاب الرّاوي خطابا تُسرد فيه الأحداث فإنّ خطاب الشّخصيّة تُساق فيه الأقوال. ولا يعني اختلافهما ذاك استقلال أحدهما عن الآخر بل إنّ كلام الشّخصيّة مُضمّن في كلام الرّاوي[32].

تضمّن خبر «ما دار بين رمضان وشيخ أهوازيّ» صنفين من الخطاب:الخطاب النّاقل (كلام الرّاوي)، والخطاب المنقول (كلام الشّخصيّة). وقد تشكّل الخطاب النّاقل من كلاميْن: كلام الرّاوي الأوّلي الذي يروي بصيغة الغائب وقد احتلّ قصّه الدّرجة الأولى، وأعلن عن وجوده صوتُه وقد بلغنا في مواضع ثلاثة وهي: «وقال رمضان:» (س:1)، و«قال: ثمّ نظر»(س:6)، و«قال: فوثبت عليه:» (س:8). وكلام الشّخصيّة – الرّاوية التي تسرد بضمير المُتكلّم ما دار بينها وبين الأهوازي من أحداث.غير أنّنا إنّ جوّدنا النّظر ألفيْنا أنّ خطاب رمضان – وإنْ ورد منقولا عن الرّاوي الأوّلي ومُستقلاً عن خطابه بمُعلنات القول وضمير النّحو وما يتّصل به من مُشيرات (Déictiques) مكانيّة وزمانيّة[33] – فهو ناقل أيضاً لأنّه مُضطلع بقصّ خطاب الشّخصيّة [الشيخ الأهوازي]. وأمّا الخطاب المنقول فيتمثّل في كلام الشّيخ الأهوازي الذي يتميّز كذلك ممّا عداه بالخطاب الإسنادي[34] (Le discours attributif).

ولعلّ التوسّل بهذا الخطاب المُباشر سبيل إلى أن يقنع الرّاوي ـ الكاتب مُتلقّيه بالمُشاكلة والحياد. فقد خوّل للشّخصيّة

الرّاوية [رمضان] وللشّخصيّة [الشّيخ الأهوازي] أن تتبادلا الكلام في كنف الحوار الحجاجي وأن يبلّغا مواقفهما إلى المرويّ له وذلك دون الاستغناء عن وساطة الرّاوي الأوّلي مُطلقا. وقد يزداد ذلك اتّضاحا بمعرفة نمط الرّؤية في النصّ؟

3. الرؤيـــة:

الرّائي في النصّ هو رمضان. وهو شخصيّة مُشاركة في الأحداث. فنحن نرى ما يرى، ونسمع ما يسمع. ومع ذلك فإنّنا نُصادف في النصّ جملة وهي: «فتوهّم أنّي أشتهيه وأستبطئه.» (س:4) تحاول إقناعنا بأنّ رمضان قد تجاوز في معرفته بالوقائع ما يُمكن أن يكون في طاقة شخصيّة مُشاركة وغدا عليما حتّى بما يتوهّمه الشّيخ الأهوازي. إلاّ أنّنا سرعان ما نُدرك أنّ الجملة المعنيّة قد أفضت بها الذّات الرّاوية لاحقا أثناء سردها أي بعد مرور زمن على الحادثة ولم يكن في وسع الذّات المرويّة حينئذ أن تميّز حقيقة الشّيخ من توهّمه (أي أن ما كان سابقاً في الحكاية ورد لاحقا في الخطاب). بل إنّ ما يزيدنا اقتناعاً بأنّ التّبئير داخلي هو أنّ الرّائي كان محدود العلم مُقتصرا على السّؤال: «وما شبه هذا من العين؟» (س:10). حتّى إنّه لا يلبث أن ينفجر ضاحكا من إجابة الشّيخ التي لم تخطر على باله. لذلك كلّه فالرّؤية المُتحكّمة في نصّنا هي رؤية مُصاحبة. وقد يُعزى التّعويل على هذا النّمط من الرّؤية إلى حرص المُؤلّف على التخفّي والإيهام بالموضوعيّة.

وبذلك نكون قد أتينا على أساليب القصّ والرّؤية. ويتعيّن علينا الآن تدبّر الصّوت السّردي[36] أي زمان السرد وأعوانه.

ج) - الصوت السردي:

نتناول في هذا الفصل الأخير من الخطاب القصصي عمليّة السّرد ذاتها مُقتصرين على زمن السّرد وأعوانه[36].

1. زمن السرد:

تدلّ صيغة الماضي في السّند «قال: رمضان» على أنّ الحكاية وقعت ثمّ سردها الرّاوي وهو ما يعني أنّ السّرد لاحق. وقد يُردّ استخدام السّرد اللاّحق هذا من جهة إلى طبيعة الأخبار والنّوادر التي تجري على سنّة التّواتر[37]، ومن جهة أخرى إلى الإيهام بموضوعيّة ما يُقصّ. ذلك أنّ انقضاء الأحداث يسبغ على روايتها مزيدا من الواقعيّة ويصيّرها لدى مُتلقّيها أصدق.

2. أعوان السرد:

أ) - الـــراوي:

تضمّن النصّ راويين أحدُهما من خارج الحكاية (narrateur extradiégétique)، غير مُشارك في أحداثها (hétérodiégétique)، وهو يروي بضمير الغائب مُحتلاّ من مستويات القصّ الدّرجة الأولى، ويتميّز من سواه بأن لا أثر يدلّ عليه غير صوته الذي يشفّ عنه خطاب إسنادي يتكرّر مرّات ثلاثاً وهي: «قال رمضان» (سطر:1)، «قال: [ثمّ نظر] (سطر: 6)، «قال: [فوثبت عليه] (سطر: 8)، وأمّا الآخر فراوٍ مُشارك في الحكاية (homodiégétique) وهو رمضان الذي يقصّ بضمير المُتكلّم حكاية هو بطلها. فهو إذن راوٍ لحكاية ذاتيّة (narrateur autodiégétique).

ولئن عُدّ الرّاوي غير المُشارك أداة المُؤلّف التي بها يتستّر دعمًا للتّقيّة وإيهامًا بالحياد، وأسلوب تواصل به يُحاول به أن يُقنع النصُّ قارئَه بتحقّقه لدى الجمهور، فإنّه قد أُرصد للاضطلاع بوظائف لعلّ أهمّها الوظيفة السّرديّة والوظيفة الإفهاميّة[38].

أمّا أبرز وظائف الرّاوي الثّاني [رمضان] فهي الوظيفة الإفهاميّة التي تكون غالبا لتوطيد التّواصل بين المُتلفّظ [الرّاوي والمؤلّف المُجرّد] والمُتلفَّظ إليه [المرويّ له والقارئ المجرّد]. ذلك أنّنا نستشفّ أنّ رمضان ما ينفكّ يتوجّه بالخطاب إلى مُتلقٍّ من داخل النصّ باذلاً ما في وسعه للتّأثير فيه بتوضيح الخطاب حينا وتعليقه أحيانا ليسايره المتلقّي في موقفه الإيديولوجي. حسْبنا استدلالاً على ذلك جملةُ:«فتوهّم أنّي أشتهيه وأستبطئه».

ب) - المرويّ لـه[39]:

يسترعي انتباهنا وجودُ مرويّ لهما مُناظريْن لراوييْهما. أمّا أوّلُهما فمن خارج الحكاية وغير مُدرج فيها، يتلقّى خطاب الرّاوي. وهو دورٌ مُهيّأ خصّيصا ليتقمّصه القارئ المُجرّد. في حين أنّ المرويّ له الثّاني هو الرّاوي الأوّلي ذاته الذي كان بلغه قصّ رمضان إمّا مُباشرة أو تواترًا فأضحى بدوره راويا إياه. بل إنّنا لا نعدم إمكانية أن يكون ذلك الرّاوي- المرويّ له هو المؤلّف المجرّد نفسه[40].

ولئن لم يخصّ الجاحظ المرويّ له في خبره بشخصيّة مُجسّدة تجسيد الرّاوي رمضان فإنّنا مع ذلك نُدرك الأهميّة التي أولاها للمرويّ له المُضمر في الملفوظ فقد نهض بوظائف لعلّ أبرزها التوسّط بين الرّاوي والمُتلقّي (القارئ المُجرّد) وضبط

إطار السّرد فضلاً عن تحقيق العبرة وبلورة مقاصد المؤلّف.

هكذا خلصنا في تحليلنا النصّ خطابا إلى أنّه راوح في سرعته بين إسراع السّرد وإبطائه فتوسّل بالإضمار توسّله بالمشهد. ولئن ساد تواتره القصّ المفرد فإنّ ذلك عائد إلى ما يُميّز جنس الخبر من حرص على التقاط الحدث الفذّ والقول الطّريف[41] وقد جاء ترتيبه مُتعاقباً. وتبيّنا أيضا أنّ السّرد بضمير الغائب تقلّص مُفسحا المجال لسرد بضمير المُتكلّم يُؤمّنه راو مُشارك. فنجم عن ذلك استعاضة عن الرّؤية من الخلف برؤية مُصاحبة أضفت على القصّ مزيداً من الامتاع والحيويّة. وقد استخلصنا أيضا تعويلا على أعوان سرديين يضطلعون بتأدية غايات منها الإيهام بالحياد والتقيّة والتّواصل.

ورغم سعينا إلى فهم خبر الجاحظ هذا عبر الخوض في مستوييْ الحكاية والخطاب القصصي فإنّ وجوها أخرى منه لا تزال في حاجة إلى تفسير، ولعلّ مستوى الدّلالة يتكفّل بها.

III. الدلالــة:

سواء أأقررنا ما أكّده بعض الدّارسين أنّ للنّصوص الإبداعيّة - مهما كان نوعها - علاقة بالواقع الاجتماعي والتّاريخي[42]، أم ذهبنا إلى أنّها بقدر ما تُبدع واقعها المُحايث تُسهم في خلق إيهام بالواقع لدى قرّائها[43] فإنّها مُحمّلة دوماً برؤية مُنفتحة على العالم[44]. وإنّ ما يعنينا هنا هو مُساءلة النصّ عن الرّؤية التي يُعبّر عنها والعالم الذي يرمز إليه، أو بعبارة أخرى ما أبعاده الدّلاليّة التي يُحيل عليها؟

أ) - البعد الأدبي:

يتعايش في النصّ التليدُ من الأدب والطّارفُ. ومن تجلّيات التّليد قيامُه على سنّة الرّواية بسندها ومتنها: فالسّند معزوٌّ إلى راو مُعلن يُوهم اسمُه بكونه شخصا تاريخيّاً، قد يكون معروفا بصدقه، بينما اشتمل المتن على جنس شائع في مُختلف المعارف هو الخبر. أمّا الطّارف فيشفّ عنه من ناحية تحوّلُ السّند من أداة تأريخ وفقه وحديث يُقصد بها التّوثيقُ والواقعيّة إلى وسيلة فنّية تستهدف الأدبيّة والمُشاكلة. إذ خُفّف الإسناد وتمّ فيه الاقتصار على إيراد اسم الرّاوي المُضمّن في الحكاية دون بقيّة السّلسلة، بينما يشّف عنه من ناحية أخرى متنُه الذي أخذ في التطوّر[45] من خبر أدبيّ إلى جنس مُحدث هو النّادرة[46]. يزداد هذا الأمر رسوخا إن أخذنا بما ذهب إليه بعض الدّارسين «من أنّ كتاب

البخلاء نصّ تأسيسي للنّادرة»[47] وأنّ الجاحظ أوّل من عرّف بها جنسا أدبيّا[48].

ب) - البعد الاجتماعي - الأخلاقي:

ينطوي خبر «ما دار بين رمضان وشيخ أهوازي» على ظواهر اجتماعيّة وأخلاقيّة، لعلّ أبرزها التّطاحن الطّبقي، والتّشاحن العرقي، وتأزّم القيم.

1 - **التّطاحن الطّبقي**: قد يكشف مشهد رمضان والشّيخ الأهوازي مدى تدهور العلاقة بين الأفراد. فقد نشب الخلاف بينهما لأتفه الأسباب، وآل إلى التّعنيف والضّرب وخسران الرّزق. وإذا كان الخطاب ركّز على انعكاسات هذا الصّراع فإنّنا لا نعدم فيه الإشارة إلى بعض العلل المؤدّية إليه أيضا. ومنها خصوصا التّفاوت المادّي الذي مُثّل له بتمايز موضعيّ البطلّين على متن الجعفريّة. فجُعل رمضان في الذّنب والأهوازي في الصّدر «وكنت في الذّنب وكان في الصّدر»(س: 1) من جهة، وبتمايزهما من حيث الغنى والفقر (أي بين من كان عنده دجاج وفراخ وبين من لم يكن عنده قوت غدائه) من جهة أخرى.

ولئن تستّر الجاحظ عن موقفه من هذا الصّراع في النصّ فإنّنا نظلّ نستشفّ حرصه على لفت الانتباه إليه واستبشاعه إياه إنّ بالتّكثيف والمُفارقة أوبالتهكّم[49]. بل إنّه لا يتوانى حتّى عن الدّعوة إلى التّصالح والتّآخي. فقد انتهى المشهد في الاختتامية بالضّحك وتبادل الكلام.

2 - **التّشاحن العرقي**: تُوحي بعض سمات البطلّين بأنّ ذاك التّطاحن الطّبقي يلتبس به تشاحن عرقيّ. فرمضان اسم ناطق بما له صلة بالمُسلمين وبالعرب. فمثلما يُحيل على قيظ جزيرتهم يُحيل على شهر من أهمّ شهوردينهم، وقد بدا رمضان ضمنيّا مُتحلّيا أيضاً بشيمهم من كرم وشجاعة وإباء. وأمّا الشّيخ الأهوازي فإنّ انتسابه إلى منطقة الأهواز المُتاخمة لبلاد فارس واتّصافه بالبُخل والعُجب والتّعصّب يرجّحان أنّه مولًى فارسي. لذلك يَضْحَى النّزاع نزاعاً شعوبيّا[50] بين عرب وموالٍ أي بين أمّة فقدت عزّتها التي كانت مع الأمويين فغدت في الذّنب وأمّة سادت مع العبّاسيين واحتلّت الصّدارة.

على أنّنا قد لا نُجانب الصّواب إن أيّدنا ما ذهب إليه بعض الدّارسين[51] في هذا السّياق حول انخراط الجاحظ ذاته في صلب هذا النّزاع بل اضطلاعه بدور

المُنافحة عن العرب في مؤلّفاته ومنها كتاب الحيوان وكتاب العثمانيّة ولا سيما كتاب البخلاء[53].

3 - **تأزّم القيم:** يُصوّر الخبر ما بدأ يشهده مجتمعُ الجاحظ من تحوّلات في سائر المجالات وأهمّها المجال الأخلاقيّ. فقد بان التّنازع جليّا بين قيم موروثة كالكرم والشّجاعة والإباء جسّدها رمضان وبين أخرى وافدة كالبخل والأثرة والرّياء مثّلها الأهوازي. ولئن لم تتجلّ لنا نتيجة التّنازع بوضوح في النصّ فإنّنا نستشفّ هيمنة القيم الجديدة وتقلّص حضور الموروثة. فقد صار البُخل والأثرة مُتصدّرين سلوك المرء في حين تقهقر الجُود وحسن الضّيافة إلى الذّنب.

غير أنّه لا يفوتنا أن نلاحظ توفّر النصّ على موقف يُدعّم قيما أصيلة يصدر عنها رمضان. فالثّأر للكرم من البُخل تحقّق بفضل الضّرب وبالتّالي برّت شجاعة الكريم جُبن البخيل. لذلك كلّه يكون الصّراع في جوهره صراعا إيديولوجيا - أخلاقياً.

ب) - البعد السياسي:

لئن لم يبُح النصّ بهذا البُعد صراحة فإنّ خطابه مع ذلك قد لا يخلو من إشارات سياسيّة تنبجس من بعض عباراته كالسّفينة، والصّدر والذّنب، ورمضان والشّيخ الأهوازي. فلعلّ ما يُستفاد منها أنّ السّفينة ترمز إلى الخلافة الإسلاميّة وهي في عهد النّفوذ العبّاسي. وقد برزت مُنقسمة إلى موالٍ من الفرس تحديدا احتلّوا منها الصّدر وظفروا بالمناصب العليا غبّ الاستعانة بهم في توطيد الحكم وإلى عرب لم يبق لهم من الجاه غير الذّنب. ونتيجة لذلك أضحت العلاقات السّياسيّة قائمة على التوتّر والتّنافس، تنذر بغرق السّفينة وذهاب الخلافة.

لقد صوّر الجاحظ بطريقته الهزليّة هذا الواقع السّياسيّ مُركّزاً على العنف المستشري بين فئاته، وبدل أن يترك الأمر على ما هو عليه من تدهور جنح إلى التّحذير من سوء العاقبة داعيا مجتمعه إلى التّصالح والتّعايش.

د) - البعد الفكري:

قد يُحيل نصّ «ما دار بين رمضان وشيخ أهوازي» على اتّجاهيْن معرفييْن أيضا:

أحدُهما يُمثّله رمضان وقوامُه العقلُ، وأمّا الآخر فَمَنُوط بعهدة الشّيخ الأهوازي ومداره على الوهم. ولعلّ رمضان قد أشار إليه عند تعليقه على موقف غريمه من نظره إليه بقوله: «فتوهّم أنّي أشتهيه وأستبطئه». (سطر: 4). ونظرا إلى ما يكتسيه العقل

من أهميّة لدى الجاحظ المعتزلي فقد قيّض له رمضان ليكون مُعبّرا عنه باتّزانه وجلده، مثلما جنّده بشجاعته وسخريته لحسم الموقف، ولينوب عنه في مُخاطبة قارئه. بينما رشّح الأهوازيّ ليضطلع بدور المُتوهِّم وصيّره مُتّسما بالشّره والثّرثرة فضلاً عن البخل ،لا ينطق إلاّ على الهوى، ولا يعتقد إلاّ في التطيّر والدّجل.

وبهذا نُدرك أنّ الجاحظ ظلّ في نصّه هذا وفيّا لرسالته التي تتمثّل أساسا «في إنماء ملكة النّقد عند قرّائه، وفي شدّ انتباههم إلى أنّ العقل هو المقياس الذي لا يُخطئ»[53].

خاتمــة:

يتّضح ممّا سلف أن نصّ«ما دار بين رمضان وشيخ أهوازي» استوعب جلّ خصائص جنس الخبر التي ضبطها الدّارسون[54]. فقد كانت بنيتُه الحدثيّة بنية بسيطة وشخصيّتاه علامتيْن مُوظّفتيْن لآداء أدوار مُحدّدة، ومقاطعه مُحتكمة إلى علاقة سببيّة. وقد استنتجنا أنّ خطابه السّرديّ اتّسم باقتصاد أساليبه. وأمّا ترتيب أحداثه فكان تعاقبيّاً. كما استخلصنا أيضا تناوبا فيه بين السّرد والحوار، علاوة على رؤية مُصاحبة أضفت عليه مزيدا من الحيويّة والإيهام بالواقع.

ولئن بدا في ظاهره كلاماً مُتواتراً مداره على الاتّباع فإنّه في باطنه تخييلٌ وابتداع. هكذا نتبيّن أنّ نصّ الجاحظ هذا وإن اندرج في نطاق الخبر الأدبيّ الذي راج في القرن الثّالث للهجرة وألمّ بخصائصه الفنيّة فإنّه انطوى أيضا على جنس مُحدث آخر هو النّادرة نستشفّه فيه من سمات لعلّ أبرزها التّنصيص على مقام التندّر وقاعدتيّ الاسم واللّغة ومُراعاة قانون المُشاكلة والتوسّل بالإيجاز والإضحاك فضلا عن التّهكّم والسّخرية.

ولعلّ في هذا التّعالق/ التّنازع ما بين الخبر والنّادرة ما يُعزّز القول بعلاقات التّفاعل بين الأجناس[55] (Les rapports de généricité) في النّصوص الأدبيّة ولاسيما القديمة منها.

الهوامش

(1) كتاب البخلاء، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف الطّبعة:7،القاهرة، 1990، ص.ص 148.147.

(2) فقد استفدنا من نظريّات «جيرار جينات» (Gérard Genette) في تحليل الخطاب القصصي (Discours narratif) الواردة في كتابيْه:

- *Figures III, Seuil, Paris, 1972.*
- *Nouveaux discours du récit, Seuil, Paris, 1983.*

ومن نظريّات «تزفتان تودوروف» (Tzvetan Todorov) في تحليل الحكاية والخطاب القصصي التي تضمنتها مُؤلّفاته وخاصّة منها:

- *Les catégories du récit littéraire,(in) Communications, n°:8,Coll., Points, 1966, Ed. Seuil, 1981.*

- Poétique, Ed. Seuil, Coll., Points, Paris, 1973.

وأفدنا أيضا من منجزات «فلاديمير بروب» (Vladimir Propp) في دراسة الخرافة والتي جاءت في مُؤلّفه: Morphologie du conte,Ed. Seuil, Coll., Poétique, Paris, 1970. ومن بعض نظريّة «غريماس» (A. J. Greimas) في السّرد المعروضة في كتابه: Sémantique structurale,(P.U.F), 1986.

(3) انظر: مدخل حكاية ضمن معجم السرديات، عمل جماعي إشراف محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010 ص 148.

وتُسمّى الحكاية حسب «جينات» (Genette) بالمحتوى السّردي (Le contenu narratif) أمّا عند «أدام» (Adam) وA«ريفاز» (Revaz) فهي الكون الحكائي (L'univers diégétique) انظر:

Gérard Genette, Figures III, op. Cit, p:71.

Jean Michel Adam et Françoise Revaz, *L'analyse des récits, Mémo, Seuil, 1996, p13.*

(4) Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire, op.cit, p.p:132-133.*

(5) انظر: محمّد الخبو، الخطاب القصصي في الرّواية العربيّة المُعاصرة، دار صامد للنشر، صفاقس – تونس، 2003، ص40.

(6) انظر مزيد تفصيل لدى:

Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits, in: Communications, 8, op.cit, pp19-20*

(7) انظر أيضاً: مدخل مقطع سردي ضمن معجم السرديات، مرجع نفسه، ص ص 412.411.

(8) انظر تفصيله لدى: محمّد القاضي، الخبر في الأدب العربي، منشورات كليّة الآداب،منّوبة، بالاشتراك مع دار الغرب الإسلامي، ط:1، بيروت، 1998، ص.ص 243. 251.

(9) انظر: محمّد القاضي، الخبر في الأدب العربي، م.ن.، ص 360.

(10) David Fontaine, La poétique: introduction à la théorie générale des formes littéraires, Editions Nathan, Paris, 1993, p.p37-38

(11) محمّد القاضي، مستويات التّحليل السّردي مطبّقا على أقصوصة «يا سادة يا كرام» لمحمود تيمور، م.ن، ص.ص 109.108.

(12) الشّخصيّة في القصص الخرافي لا تُصنّف بحسب ما هي عليه وإنّما بما تفعله خاصّة. وتبعا لذلك فهي لا تُحدّد إلاّ انطلاقا من إسهامها داخل حيّز من الأعمال (Sphère d'actions). وهذا ما قد يُفسّر تسميتها بالفواعل. انظر مزيد تفصيل لدى: Roland Barthes, op.cit. *p23*.

(13) انظر مزيد تفصيل: مدخل خطاب قصصي ضمن معجم السرديات، مرجع نفسه، ص ص 185.184.

(14) Gérard Genette, Figures III, op.cit, p 78.

(15) تُحدّ السّرعة بالعلاقة بين مدّة الحكاية المقيسة بالثّواني والدّقائق والسّاعات والأيّام والأشهر والسّنين وبين مدّة النصّ المقيسة بالأسطر والصّفحات. انظرمزيد تفصيل في المرجع السّابق، ص.ص 122. 144.

(16) يرد الإضمار إمّا معلناً من قبيل:»ومرّت الأيّام« وإمّا ضمنيّا يستشفّه القارئ ممّا يُصادفه في الخطاب من ثغرات. انظر المرجع السّابق، ص.ص 139. 141.

(17) انظر: محمّد القاضي، الخبر في الأدب العربي، م.ن.، ص:392؛ ومفيدة الزريبي، النّادرة في مؤلّفات النقّاد القدامى: شروط إنتاج النصّ ومقاييس تلقّيه، بحث لنيل شهادة الدّراسات المُعمّقة في اللّغة والآداب العربيّة، إشراف: الأستاذ حمّادي صمّود، كليّة الآداب، منّوبة، السّنة الجامعيّة: 1994. 1995، ص.ص 38. 39.

(18) وهو أن تُروى وقائع استغرق حدوثها أيّاما أو أشهرا أو سنوات في الحكاية في أسطر محدودة أو في فقرة أو فقرات وجيزة. انظر تفصيله لدى:

.Gérard Genette, *Figures III, op.cit, 130-133*

(19) انظر: محمّد القاضي، الخبر في الأدب العربي، م.ن.، ص:398.

(20) وهي تتحدّد في جريان الزّمن في النصّ من جهة، وتوقّفه في الحكاية من جهة أخرى. وتكون إمّا عن طريق المقاطع الوصفيّة أو المواضع التي يتدخّل فيها الرّاوي مُعلّقا على الأحداث.انظر تفصيله في المرجع السّابق،ص.ص 133. 138.

(21) وفيه يحصل التّطابق بين زمن النصّ وزمن الحكاية، ويكون عن طريق الحوار خاصّة.انظر تفصيله:مرجع نفسه، ص.ص 141. 142.

(22) يستدعي تحليل التّرتيب الزّمني أن نقارن ترتيب الأحداث في الخطاب القصصي بترتيبها في الحكاية. وغالباً ما يرد التّرتيب على وجوه ثلاثة. الوجه الأوّل يقتضي وجود شبْه توافق بين التّرتيبين ويكون في الحكاية الأوّليّة، والوجه الثّاني هو ما يُسمّى الاسترجاع الذي هو إيراد حدث سبق النّقطة الزّمنيّة التي أدركها السّرد. أمّا الوجه الثّالث فهو الاستباق وهو أن يُروى حدثٌ لاحق لم يحدث بعد. انظر مزيد تفصيل:

Gérard Genette, *Figures III, op.cit, pp77-121.*

(23) انظر: محمّد القاضي، الخبر في الأدب العربي، مرجع نفسه، ص 400.

(24) Gérard Genette, *Figures III, op.cit, pp145-148.*

(*) نحن نشدّد.

(25) محمّد القاضي، الخبر في الأدب العربي، م.ن.،ص398.

(26) نفسه، ص:399.

(27) انظر: مدخل صيغة ضمن معجم السرديات، مرجع نفسه، ص ص 277. 279.

(28) David Fontaine, *La poétique: introduction à la théorie générale des formes littéraires, op. cit., p.p47-48.*

(29) قصّة: مصطلح نترجم به (récit). انظر تفصيله: مدخل قصّة ضمن معجم السرديات، مرجع نفسه، ص333.

(30) Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence, (pour une poétique de l'énonciation), Librairie José, Corti, 1985, p120.*

(31) محمّد نجيب العمامي، الرّاوي في السرد العربي المعاصر: رواية الثمانينات بتونس، دار محمد علي الحامي بصفاقس وكلية الآداب بسوسة، 2001، ص37.

(32) انظر مزيد تفصيل لدى: محمّد الخبو، الخطاب القصصي في الرّواية العربيّة المُعاصرة، مرجع نفسه، ص.ص393. 394.

(33) Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Ed: Hachette, Paris, 1981,p14.

(34) الخطاب الإسنادي حسب «جيرالد برانس» (Gérald Prince) هو العبارات والجمل التي تصاحب الخطاب المباشر في القصّة وتسنده إلى هذه الشّخصيّة أو تلك». انظر تفصيله لدى:

Gérald Prince, *Le discours attributif et le récit, Poétique, n°35, Paris, Le Seuil, 1978, p.p305-313.*

(35) Gérard Genette, *FiguresIII, op.cit., p.p225-266.*

(36) ترجمنا (Les instances narratives) بأعوان السّرد أسوة بالأستاذ: محمّد القاضي مُفضّلينه على «مقامات السّرد» بالرّغم من أنّ مصطلح: «أعوان» يُنازع غيره (Les agents) حقّه، كما يظلّ في نظرنا مُفتقرا بدوره إلى الدقّة العلميّة، ولا يُعبّر إلاّ عن المضطلع بعمليّة السّرد، أمّا معنى المحلّ الذي يُستشفّ من مصطلح (instances) فمُغيّب أيضا. انظر مزيد تفصيل: مدخل عون سردي ضمن معجم السرديات، مرجع نفسه، ص299.

(37) تنهض السنّة السّرديّة القصصية هذه على مُصادرة مُؤدّاها أنّ الكلّ مرويّ له يتلقّى المرويات كابرا عن كابر، فيجمعها ويختزنها فتتناسل لديه ثمّ ينتجها.فهو قبل أن يُصبح راويا مُتخفّيا مرويّ له معلن مندرج في عمليّة التّخاطب الإبلاغي مُكلّف بصفته عنصر تخاطب بإمرار خطابات المجموعة. انظر تفصيله لدى:

علي عبيد، المرويّ له في ضوء الموروث العربي، مجلّة الحياة الثّقافيّة، العدد: 89، السّنة: 22، نوفمبر 1997، ص.ص 77.72.

(38) انظر تفصيله لدى:

Gérard Genette, *FiguresIII, p.p261-265.*

(39) علي عبيد، المرويّ له في الرواية العربية، دار محمد الحامي بصفاقس وكلية الآداب بمنوبة، 2003. وانظر أيضا: مدخل مروي له ضمن معجم السرديات، مرجع نفسه، ص ص387.386.

(40) يرى «جينات» (Genette) «أنّ الرّاوي من خارج الحكاية يلتبس بالكاتب التباسا تامّا». انظر:

Gérard Genette, *Nouveaux discours du récit, op.cit, p92.*

كما ينطبق ذلك على المرويّ له من خارج الحكاية، فتماهيه والقارئ المجرّد من تحصيل الحاصل أيضا.

(41) محمّد القاضي، الخبر في الأدب العربي، م.ن.،ص406.

(42) Lucien Goldman, *Le théâtre de Genet, essai d'étude sociologique, Revue de l'institut de sociologie, Bruxelles, 1969, p338.*

(43) Roland Barthes, Effet de réel,(in) Littérature et réalité, Coll. ,Points ,p.p81-90.

(44) محمّد النّاصر العجيمي، الظّاهر والخفيّ في النصّ: القصّة نموذجا، ضمن: صناعة المعنى وتأويل النصّ، منشورات كليّة الآداب بمنّوبة، 1992، ص325.

(45) يذهب بعض الدّارسين إلى تأكيد تحوّل الخبر الأدبيّ على يد الجاحظ إلى جنس جديد هو النّادرة. انظر مزيد تفصيل لدى كلّ من:

- توفيق بكّار، جدليّة الفرقة والجماعة، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، الجزء:2، المجلّد: 4، العدد: 4، جويلية أوت سبتمبر 1984، ص189.

- فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظريّة الأجناس(القصص)، دار محمّد علي الحامّي، ط:1، صفاقس، 2001، ص ص 109. 114.

(46) النّادرة حكاية تعتمد إيجاز اللّفظ وغريب المُفارقات، وتجري أحداثها في إطار مُحدّد وتضطلع بها شخصيات، وتُصنّف إلى نادرة

شفّافة وهي التي يُبوح فيها المُتندّر باسم المُتندَّر عليه، ونادرة مُعتّمة وهي التي لا يُذكر فيها اسم المتندّرعليه، ونادرة نموذجيّة مدارُها على شخصيّة أصبح اسمها علامة على خصلة أخلاقيّة أو صفة من الصّفات كالجمال والبخل والكرم والغباوة.ومثلما تكون حارّة تكون باردة، وحرارة النّادرة وبرودتها مشروطتان بالشّخص الذي نُسبت إليه. فللاسم قوّة سحريّة في انتشارها لدى المُتلقّي. انظر مزيد تفصيل لدى كلّ من:

عبدالفتّاح كيليطو، الكتابة والتّناسخ: مفهوم المُؤلّف في الثّقافة العربيّة، ترجمة عبدالسّلام بنعبدالعالي، دارالتّنوير للطّباعة والنّشر، ط:1، بيروت، 1985، ص.ص 73.70.

عادل خضر، صناعة النّادرة: بحث في بلاغة الهزل، ضمن: مُشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم، منشورات كليّة الآداب، منّوبة، 1994، ص.ص 255.243.

مدخل نادرة ضمن معجم السرديات، مرجع نفسه، ص ص 449 .452.

(47) انظر: فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظريّة الأجناس(القصص)، م.ن.، ص94.

(48) انظر: شارل بلا، مقال» الجدّ والهزل»، دائرة المعارف الإسلاميّة، ج: 2، ص550.

(49) يبرز التّكثيف من الأفعال الدالّة على العنف اللّفظيّ من قبيل: «وأنا أخاف أن تكون عينك مالحة،وعين مثلك سريعة. فاصرف عنّي وجهك»(س:7) أو الدالّة على العنف المادي: «فوثبت عليه فقبضت على لحيته بيدي اليسرى ثمّ تناولت الدّجاجة بيدي اليمنى. فمازلت أضرب بها رأسه حتّى تقطّعت في يدي»(س.س:9.8). وأمّا التّهكّم فيتجلّى في المُفارقة. فالأهوازي بعد أن كان في الصّدر مُمسكاً بزمام الأمر ينهر ويشتم مُتبجّحاً بحسن أكله سرعان ما انقلب إلى مضروب وخاسر طعامه وفي أذل صورة، ورمضان بعد أن لاح في البداية صائما عن الكلام صومه عن الأكل غير مُبال بثرثرة الشّيخ غدا ضاربا ثمّ ضاحكا فمُتكلّما.

(50) انظر مزيد تفصيل لدى: عبدالعزيز الدّوري، الجذور التّاريخيّة للشّعوبيّة، دار الطّليعة، ط:4، بيروت، 1986، ص، ص 91.30.

(51) أشار كثير من النقّاد إلى دفاع الجاحظ عن العرب ضدّ الشّعوبيين في مواطن كثيرة من كتبه وخاصّة كتابه البخلاء. انظرلدى كلّ من:

داود سلّوم، النّقد المنهجي عند الجاحظ، مكتبة النّهضة، ط:2، بيروت، 1986، ص: 232؛ عبد العزيز الدّوري، م.ن.، ص.ص 89.84؛ فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظريّة الأجناس(القصص) م.ن.، ص112.

(52) يردّ الجاحظ على كثير من النّصوص التي شوّهت سمعة العرب وأساءت إلى تاريخهم في كتبه وخصوصا في البخلاء إذ يقول:» والشّعوبيّة والأزادمردية المبغضون لآل النبي(ص) وأصحابه ممن فتح الفتوح وقتل المجوس، تزيد في جشوبة عيشهم [يعني العرب] وخشونة ملبسهم، وتنقص من نعيمهم ورفاغة عيشهم...». انظر: البخلاء،م.ن. ج: 2، ص 202.

(53) محمّد القاضي، الخبر في الأدب العربي، م.ن.، ص605.

(54) نذكر من الدّارسين خصوصا: محمّد القاضي، الخبر في الأدب العربي، م.ن.، ص688.

(55) انظر:

Jean Marie Schaeffer, *Du texte au genre, (in) Théorie des genres, Paris, Ed. Seuil, 1986, p.p198-199.*

السرد العربي القديم والغرابة المتعقلة

محمد مشبال

غايتنا في هذه الدراسة أن نسهم في مقاربة السرد العربي القديم وتفسير تكوينه البلاغي عند أحد أبرز صُنّاعه في تراثنا الأدبي القديم وهو الجاحظ. فقد خلّف هذا المؤلف الموسوعي رصيدا غنيا من النصوص السردية تكشف أن تاريخ الأدب العربي نسيج مركب من أنواع الخطاب وصيغه وأنماطه المختلفة، وأن قيمة الجاحظ لا تكمن في إسهامه في البلاغة النظرية أو في القدرة على البيان والحجاج، بل تظهر كذلك في قدرته على التصوير السردي للعالم من حوله. وقد كان له أسلوب متميز في السرد نتوخى الإسهام في اكتشاف بعض سماته هنا.

1 - الغرابة المتعقلة:

قال الجاحظ في تعقيبه على إحدى النوادر التي تجاوز فيها التصوير حدود ما يمكن أن يقبله العقل: »ولا يعجبني هذا الحرف الأخير، لأن الإفراط لا غاية له. وإنما نحكي ما كان في الناس، وما يجوز أن يكون فيهم مثله، أو حجة أو طريقة. فأما مثل هذا الحرف فليس مما نذكره..«[1].

إن الجاحظ الذي رأى في الغرابة منبعا آخر من منابع السرد يضاف إلى منبع الهزل واتخذ من فن الخبر ميدانا لعرض الأعاجيب، كان يرى أن الغرابة ينبغي ألا تكون في الأمور الممتنعة في الطبيعة[2]؛ أي الأمور التي لا يمكن أن تحدث في الواقع الطبيعي وإن جازت في الخيال[3]. ولعل هذا ما دفع أحد الباحثين المعاصرين إلى القول إن «الخبر الأدبي عند الجاحظ وجه من وجوه تجلّي العقل»[4].

لم يكن الجاحظ يقبل غرابة تتنافى مع قوانين العقل والتجربة الحسية[5]، ولأجل ذلك فإن الوقائع الغريبة التي صورها في مجموعة من الأخبار والنوادر، ليست وقائع غير قابلة للتصديق، بل هي وقائع طبيعية وإن أحوجت التأمل والنظر والتفكر حتى تنجلي عما تحمله من خصائص التعجيب والتدبير والحكمة[6]. لقد أراد الجاحظ بإثارة الغرابة في نصوصه السردية أن يلفت نظر القارئ إلى ما ينطوي عليه هذا العالم من إتقان الصُّنع الذي لا يُلتفت إليه عادة، وهو يعلم أن للنفوس كلفا بالغرائب؛ فالناس يستجيبون لحكاية الوقائع الغريبة كما يستجيبون للمواقف الهزلية المضحكة. للغرابة هنا، مثل الطرافة أو الهزل، وظيفة جمالية لم تغب عن بال الجاحظ؛ يستوقف السرد بغرابته المتلقي لتأمل العالم من حوله والنظر فيه وتدبره، على نحو ما يستدعيه للاستمتاع بما يعرض عليه من غرائب. ليست وظيفة الغرابة في النهاية سوى استنفار الذهن لتأمل الطبيعة والاستمتاع بأسرارها.

فالجاحظ لم يُرْخِ العنان لخياله السردي، ولم يتركه يجنحَ خارج حدود العقل الذي ضرب حوله سياجا لا ينبغي اختراقه؛ فالغرابة التي توخى بثها في نصوصه السردية لم تتعد «الخيال المتعقل»[7]. وهذا الضرب من الخيال هو السائد في تصور البلاغيين العرب القدامى الذين استوقفتهم الغرابة في إبداع الشعراء وأنزلوها المنزلة اللائقة بها، غير أنهم وضعوا لها حدودا؛ فعبد القاهر الجرجاني الذي احتفى بها في التشبيهات والاستعارات، وامتدح الشاعر الذي يقع على المشابهات الخفية الدقيقة ويحدث بين المختلفات تماثلات نادرة مستطرفة يَقِلُّ الاهتداء إليها، لم يتصور أن علاقات التشابه في الصور الشعرية يمكنها أن تتجاوز حدود التفكير العقلي أو المنطقي؛ فالخيال الشعري مطالب بأن يتقيد بمشابهات يتمثلها عقل المتلقي ومنطقه، وليس له أن يجنح لمشابهات لا يمكن تمثلها سوى بالتخيل أو التوهم. لقد نبَّه الجرجاني القارئ بأن مُراده من الغرابة وإيجاد الائتلاف بين المختلفات ليس إحداث

مشابهة «ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها»[8]؛ فالصورة الشعرية الغريبة لا تصبح مقبولة في الخطاب البلاغي القديم إلا إذا أمكن المتلقي أن يجد تفسيرا عقليا منطقيا لغرابتها؛ أي إذا استطاع «ردّ البعيد الغريب إلى المألوف القريب»[9].

الغرابة في الخطاب البلاغي القديم ستار يخفي المألوف والمعهود والطبيعي والمتعارف عليه، ولأجل ذلك اعترض البلاغيون القدامى على استعارات أبي تمام البعيدة التي تمتنع على التفسير العقلي، والتي لا تسمح غرابتها بأن تُرَدَّ إلى المألوف. ليست الغرابة إذن عند الجرجاني - وغيره من البلاغيين القدامى - سوى الألفة نفسها كما قال كيليطو؛ إنها «لا تعني الشيء الذي لم تره العيون ولم تسمعه الآذان؛ إنها على العكس متعلقة بشيء معروف ومألوف، إلا أنه منسي ومدفون في أعماق النفس»[10].

في دائرة هذا التصور البلاغي للغرابة صاغ الجاحظ نصوصه السردية؛ يستغرب قارئ الشعر الوجوه اللطيفة التي يهتدي إليها الشاعر مثل جمعه في استعارة أو تشبيه بين مفترقين من جهة غير معتادة[11]، بينما يستغرب قارئ الأخبار ما يُسرد عليه من وقائع مدهشة، ولكنها في الوقت نفسه وقائع تشكل جزءا من الطبيعة لا تتنافى مع قوانينها.

الحدث الغريب في فن الخبر عند الجاحظ فعل طبيعي. تؤول الغرابة هنا إلى الطبيعة؛ فالحيوان في نصوص هذه الأخبار لا يستطيع أن يصنع غير ما أودع الله فيه من قدرات. إن فعله الغريب نابع من طبيعته؛ يثير الحدث استغراب المتلقي ولكنه يظل حدثا ممكنا وجائزا.

يروي الجاحظ الخبر الآتي:

«وزعم علماء البصريين، وذكر أبو عبيدة النحوي، وأبو اليقظان سُحيم بن حفص، وأبو الحسن المدائني، وذكر ذلك عن محمد بن حفص عن مَسلَمَة بن محارب، وهو حديث مشهورٌ في مشيخة أصحابنا من البصريين، أن طاعونا جارفا جاء على أهل دار، فلم يشكَّ أهل تلك المَحلَّة أنه لم يبق فيها صغير ولا كبير، وقد كان فيها صبي يرتضع، ويحبو ولا يقوم على رجليه، فعمد من بقي من المطعونين من أهل تلك المحلة إلى باب تلك الدار فسدّه، فلما كان بعد ذلك بأشهر تحوّلَ بعض ورثة القوم، ففتح الباب، فلمّا أفضى إلى عَرْصة الدار إذا هو بصبيٍّ يلعب مع أجراء كلبة، وقد كانت لأهل الدار، فراعَه ذلك، فلم يلبث أن أقبلت كلبة كانت لأهل الدار، فلما رآها الصبي حبا إليها،

فأمكنته من أطبائها فمصَّها، فظنوا أن الصبي لما بقي في الدار وصار منسيًّا واشتدَّ جوعه، ورأى أجراءها تستقي من أطبائها، حبا إليها فعطفت عليه، فلمّا سقَتْهُ مَرَّة أدامت ذلك له، وأدام هو الطلب.

والذي ألهم هذا المولود مَصَّ إبهامه ساعة يولد من بطن أمه، ولم يعرف كيفية الارتضاع، هو الذي هداه إلى الارتضاع من أطباء الكلبة. ولو لم تكن الهداية شيئا مجعولا في طبيعته، لما مصَّ الإبهام وحلمة الثدي، فلما أفرط عليه الجوع واشتدت حاله، وطلبتْ نفْسُهُ وتلك الطبيعةُ فيه، دَعَتْه تلك الطبيعةُ وتلك المعرفةُ إلى الطلب والدنوّ. فسبحانَ مَنْ دبَّر هذا وألهمه وسوّاه ودلَّ عليه!!»[12].

يتضمن الخبر تفسيرا للحدث الغريب الذي رواه؛ وقد أُعلن عن هذا التفسير بالتحول في السرد من صيغة ضمير الغائب المفرد إلى صيغة ضمير الغائب الجمع (فتح - أفضى - راعه... فظنوا)؛ إنه الأسلوب الذي أعلن عن الانتقال من غرابة السرد إلى ألفة الواقع، ومن الحكاية إلى التفسير. يتولى السارد تفسير الحدث الغريب الذي رواه وإزاحة غرابته أو ردها إلى الألفة. السارد مطالب بألا يترك الغرابة تستولي على المتلقي فتوهمه أمورا تتعدى حدود الطبيعة. يقتصر السرد عند الجاحظ على رواية الأحداث الغريبة القابلة للتفسير العقلي.

فالغرابة في هذا الخبر إذن هي وسيلة لإظهار ما هو مألوف وطبيعي ولكنه خفي ودقيق يحتاج إلى التأمل كما تحتاج إلى ذلك الاستعارات والتشبيهات اللطيفة في الشعر. ارتضاع الصبي من الكلبة ليس إلا وجها آخر للارتضاع من الأم. تنزاح الغرابة بتفسيرها ورَدّها إلى أصلها الواقعي والطبيعي. لا تُقبل الغرابة في السرد إلا إذا كان لها أصل في الواقع، أو تجربة سابقة تؤول إليها وتماثلها[13].

وعلى الرغم من أن سمة الغرابة القابلة للتفسير العقلي شكّلت معيارا في صياغة فن الخبر عند الجاحظ، فإن مدونته السردية لم تعدم نمطا آخر من الغرابة المفارقة للطبيعة التي ليس لها أصل في العقل، ولكن الجاحظ قبل الاحتجاج بها وروايتها على أساسين:

أولا، إذا كانت من «أحاديث العرب»[14] أو «أكاذيب الأعراب»[15]، مثل خبر الضب والضفدع الذي رواه على لسان الأعراب: «وتقول الأعراب: خاصم الضب الضفدع في الظمأ أيهما أصبر، وكان للضفدع ذنب، وكان الضب ممسوحاً، فلما غلبها

الضبُّ أخذ ذنبها..»[16]. وخبر منادمة الديك للغراب[17]. ونظير هذه الأحاديث ما أورده المبرد في باب سمّاه «من تكاذيب الأعراب»[18]؛ وهي أخبار مفارقة للواقع ولا تجري على سنن الطبيعة ؛ سأل أحد الرواة أبا عبيدة عن قائل هذا البيت:

أَهَدَّموا بيتكَ لا أبا لَكَ وأنا أمشي الدَّأَلى حَوالَكا!

فأجابه أبوعبيدة: «هذا يقوله الضّبُّ للحِسْل أيام كانت الأشياء تتكلم»[19].

ولكن لماذا قبل الجاحظ هذا الخبر الغريب واحتج به في كتابه؟

ليس هناك من تفسير لقبول الجاحظ هذا الخبر سوى أنه ينتمي إلى نمط من القص اختص بروايته الأعراب الذين كانوا يحاكون به قصص العجم، كما يذكر المبرد: «وحدَّثني التوَّزي قال: سألت أبا عبيدة عن مثل هذه الأخبار من أخبار العرب؟ فقال لي: إن العجم تكذب فتقول، كان رجل ثلثه من نحاس، وثلثه من رصاص، وثلثه من ثلج، فتعارضها العرب بهذا وما أشبهه»[20].

هناك ارتباط - في تصور الجاحظ على الأقل - بين مصداقية بعض الأنواع وبين من تنسب إليه؛ فالنادرة تزداد حرارتها عندما تسند إلى شخص ظريف كأبي الحارث جمين، كما أن الموعظة تتضاعف فعاليتها إذا ما أسندت إلى شخص زاهد مثل بكر بن عبدالله المزني[21]. وبناءً على هذا المبدأ يصبح الخبر الغريب مقبولا من راو أعرابي، وغير مقبول من راو حضري، مثلما أن الألفاظ الغريبة الحوشية تستحسن من شاعر أعرابي وتستهجن من شاعر حضري.

ثانيا، تقبل الغرابة المفارقة للطبيعة والعقل إذا قامت على أساس ثقافي عقدي، مثل خبر المرأة التي قتلتها الحيات في هجوم مدبّر؛ فقد انطوت على جسدها حية، وعندما قررت تنفيذ العقاب صفرت «فإذا الوادي يسيل حيات عليها، فنهشتها حتى نقت عظامها»[22]. إن الحية حيوان حقيقي قد تنقضُّ على الإنسان وتفتك به؛ هذه طبيعتها التي أودعها الله فيها، غير أن الصفير الذي أطلقته للاستعانة بحيات الوادي وشنِّ هجوم مدبَّر على المرأة المذنبة ونهش عظامها، يفيد أن الحيوان اضطلع هنا بتنفيذ العقاب على ما اقترفته المرأة من ذنوب، وهو سلوك مفارق لطبيعته.

ولا شك أن قبول هذا الحدث الغريب يقتضي وضعه في إطار خلقي وثقافي يقر بأن العقاب الذي ينزل بمرتكب الخطيئة قد يُنَفَّذُ بطرائق لا تتوافق بالضرورة مع قوانين الطبيعة. إن الحية في سياق الخبر أقرب إلى الرمز الحامل لدلالة خلقية ودينية منها

إلى الحيوان الذي ينتمي إلى الطبيعة؛ لقد حمّله الخبر وظيفة ثقافية خرقت وظيفته الطبيعية وتصرفت فيها، وهذا أمر نادر في السرد عند الجاحظ الذي ظل فيه الحيوان محتفظا بطبيعته فعلى الرغم من اضطلاعه بدلالات ثقافية؛ فقد رأينا كيف أن هجوم الذباب على عبد الله بن سوار والجاحظ في الخبرين المذكورين سابقا لم يخل من دلالات، لكنه هجوم لم يتجاوز الحركة المُسَخَّرة له في الطبيعة. أما الحية فقد تصرفت على نحو يتجاوز الحركة المسخَّرة لها، وبذلك اتسم فعلها بالغرابة. ولكي يخفف السارد من هذه الغرابة وانزياحها عن الطبيعة، لجأ إلى تفسير عقدي؛ ذلك أن رد حدث قتل الحيات للمرأة إلى بغائها وقتلها لأولادها، لا يستند إلى حجة عقلية أو منطقية. فالسارد الذي قدم خبراً غير قابل للتصديق تعمَّد في الختام توجيه سؤال للجارية التي كانت تصاحب المرأة : «فقلت لجارية كانت لها: ويْحَك! أخبرينا عن هذه المرأة» وذلك لحملها على تقديم الإجابة التي يقصد توصيلها للمتلقي: «قالت: بغَتْ ثلاث مرات، كل مرة تأتي بولد، فإذا وضعته سجرت التنور، ثم ألقته فيه»[23].

والحق أن هذا النمط من الغرابة نادر في سرد الجاحظ وغريب عن بلاغته، ولولا صلة الحدث الغريب في الخبر السابق بانتهاك الأخلاق والتعاليم الدينية لما جازت روايته. ولأجل ذلك يظل السرد عند الجاحظ لا يكاد يعرف سوى نمط الغرابة المتعقلة.

2 - الغرابة والتصوير السردي:

لاحظ أكثر من باحث معاصر أن فن الخبر شهد مع الجاحظ عناية بالوظيفة الأدبية؛ تجلى ذلك في الهيمنة الواضحة لمكونات الخطاب السردي على حساب الحكاية أو محتوى الخبر، كالتركيز على الوصف الداخلي والخارجي والحوار والمكان والزمان وغيرها من المكونات والسمات التي ينتقل بها الخبر من وظيفة الإعلام وتوصيل المعرفة إلى وظيفة الإمتاع والتخييل وتشكيل معان إنسانية وعلمية وخلقية.

ولبيان بروز الوظيفة الأدبية في فن الخبر عند الجاحظ يمكننا مقاربة سمة الغرابة وتجلياتها البلاغية السردية في بعض الأخبار التي لا تكتفي بتقديم الأعاجيب ولكنها تتجه إلى تشكيل صور وصفية وسردية لهذه الأعاجيب حتى يتحقق الالتذاذ بالصور وما يتولد عنها من معان وليس بالحدث العجيب في ذاته؛ فقد سبق لشكري عياد أن لاحظ أن فن الخبر عند الجاحظ قام على إمتاع القارئ بالتصوير[24].

في خبر ثمامة بن أشرس عن الفأر[25]

يروي الجاحظ أعجوبة من أعاجيب الحيوان المتمثلة في طبيعة قتال الجرذان، غير أن القيمة البلاغية لهذا الخبر لا تقتصر على تقديم الحدث الغريب الذي سبق للجاحظ أن أطلع القارئ عليه[26]، بل تظهر في تصويره سرديا.

ورد في الخبر ما يأتي:

«وأما حديث ثمامة فإنه قال: لم أر قط أعجب من قتال الفأر، كنت في الحبس وحدي، وكان في البيت الذي أنا فيه جحر فأر، يقابله جحر آخر، فكان الجرذ يخرج من أحد الجحرين فيرقص ويتوعد، ويضرب بذنبه، ثم يرفع صدره ويهزّ رأسه. فلا يزال كذلك حتى يخرج الجرذ الذي يقابله، فيصنع كصنيعه. فبينما هما إذ عدا أحدهما فدخل جحره، ثم صنع الآخر مثل ذلك. فلم يزل ذلك دأبهما في الوعيد وفي الفرار، وفي التحاجز وفي ترك التلاقي. إلا أني في كل مرة أظن الذي يظهر لي من جدهما واجتهادهما، وشدة توعدهما، أنهما سيلتقيان بشيء أهونه العضّ والخمش، ولا والله إن التقيا قط؟ فعجبت من وعيد دائم لا إيقاع معه، ومن فرار لا ثبات معه! ومن هرب لا يمنع من العودة، ومن إقدام لا يوجب الالتقاء. وكيف يتوعّد صاحبه ويتوعده الآخر؟ وبأي شيء يتوعده، وهما يعلمان أنهما لا يلتقيان أبدا؟ فإن كان قتالهما ليس هو إلا الصخب والتنييب فلم يفر كل واحد منهما حتى يدخل جحره؟ وإن كان غير ذلك فأي شيء يمنعهما من الصدمة؟ وهذا أعجب».

تشكل الغرابة الطبيعية سمة من سمات التكوين البلاغي لهذا النص السردي؛ تمثلت في تصوير أعجوبة من أعاجيب الحيوان وسلوكاً من سلوكاته الغريبة، لكن بلاغة هذا النص لا تؤول إلى هذا الحدث العجيب فحسب، ولكنها تؤول أيضاً إلى علاقة هذا الحدث بالسارد وإلى نمط التصوير المعتمد.

ليس الراوي في هذا الخبر مجرد أداة لنقل الحدث الغريب وتوصيله، ولكنه جزء من تكوينه البلاغي؛ فالحدث المصَوَّر يُقدم للقارئ من منظور شخص يقضي عقوبة الحبس وحيداً، وبديهي أن تكون رؤيته للحدث موسومة بخصائص وضعه الذي أشار إليه النص دون أن يعمد إلى تطويره سردياً، لكن القارئ يعلم أن الحدث صيغ برؤية راو يعاني وحشة الحبس والوحدة ويتوق إلى الحرية والخلاص، وهو ما سمح له بملاحظة ما يعجز عنه شخص طليق أو في جماعة.

وجد الراوي في حرية الفأرين وحركاتهما ما خفف عنه وطأة حبسه ووحدته وقعوده. هل كان ثمامة يغبطهما على حريتهما ونشاطهما الذي لا يكلّ؟ هل كان رصده الدقيق لتفاصيل المعركة الحامية بين الفأرين تعبيرا عن رغبة في استعادة حريته ونشاطه؟

أغلب الظن أن الراوي كان في حاجة إلى التواصل والمؤانسة، وقد وجد في الحيوان وعجائبه ما يؤنسه في وحدته، كما وجد فيه مناسبة للتواصل مع عالم غريب لا يُلتفت إليه، وربما أيضا وجد فيه مناسبة لتعرُّف أعمق لعالم الإنسان؛ ألا يفيد قتال الفأرين وجها من وجوه الحياة الإنسانية؟ ألا يمارس الإنسان في حياته معارك لا طائل منها غير الصخب والتنييب والتوعُّد؟

ومن معاني الغرابة في النص ما يثيره الوصف الدقيق والمفصّل لحركات الفأر والطريقة التي يتعارك بها في المتلقي من تأثيرات. فالغرابة هنا ناجمة عن التصوير باعتباره فعلا غريبا في ذاته؛ يسعى الكاتب إلى تحقيق الشعور بالغرابة في متلقيه بما يظهره من قدرة على محاكاة الفعل الخارجي ونقله بواسطة اللغة، على نحو ما سعى إلى تحقيقه بواسطة الحدث الغريب في ذاته. وفي الجملة نستطيع القول إن الغرابة في هذا النص تؤول إلى الحدث وتصويره معا.

لم تكن أعجوبة قتال الفأر التي قصد الجاحظ توصيلها للقارئ في الخبر، سوى مقصده الصريح المعلن؛ فقد كشف سياق النص عن معان إنسانية أثبتت أن فن الخبر عند الجاحظ لم ينحصر في توصيل المعرفة أو المعاني الخلقية بل تضمن معاني ذات صلة بمشاعر الإنسان ورؤيته للحياة.

ولزيادة توضيح هذه الفكرة ننظر في خبر آخر[27]. يروي الجاحظ أن رجلا حبس مدة شهر تاركا وراءه فرخي زوج الحمام المقصوص من دون رعاية، فانتابه قلق على مصيرهما، لكنه استغرب بعد عودته أنهما على قيد الحياة وأن زوجي الحمام الطيّار تكفلا برعايتهما. هذه الأعجوبة التي أراد بها الجاحظ توصيل فكرة الإلهام عند الحمام كما قلنا في موضع سابق، لا تنفي عن النص نزوعه إلى صياغة معنى إنساني يخفف من حدة حضور فكرة الإلهام باعتبارها قضية معرفية؛ فالراوي صاحب الحمام لا يكتفي بسرد الفعل الخارجي، بل يصور دخيلة نفسه وأطوار انفعالاته ومشاعره؛ يفسر ما لجأ إليه من وضع الرف قدام الكوة بأنه تخوّف من العوارض واحتياط وجب أخذه تحسُّبا للطوارئ.

تتجاوز صلة الراوي بالحمام العلاقة المادية النفعية؛ نسي في غمرة العواطف ومشاعر القلق على مصير الحمام الضعيف، القيمة المادية للزوج الطيار والفرخين، بل نسي التفكير في مصيره؛ فالحبس بالنسبة إليه لم يعد همّاً إلا من جهة كونه عائقا يحول دون استمرار عنايته بالحمام.

في الخبر إذن اعتناء ملحوظ بالسرد؛ ثمة تصوير لخواطر الشخصية وتأثير الحدث فيها، بالإضافة إلى قدر من الإسهاب في الحكي والوصف. هذا التركيز على الخطاب السردي سمة واضحة في أخبار الجاحظ، على نحو ما يمكن أن نبرز ذلك في تحليلنا لخبر «وفاء الكلب» نورد نصه كاملاً:

«وأنشد أبو الحسن بن خالويه عن أبي عبيدة لبعض الشعراء:

يُعَرِّدُ عنه جارُهُ وشَقيقُهُ		وينبشُ عنه كلبُهُ وهو ضاربُهْ

قال أبو عبيدة: قيل ذلك لأن رجلا خرج إلى الجبّان ينتظر رِكابَه فأتبعه كلبٌ كان له، فضرب الكلبَ وطرده، وكره أن يتبعه، ورماه بحجر، فأبى الكلبُ إلا أن يذهب معه، فلما صار إلى الموضع الذي يريد فيه الانتظار، رَبَضَ الكلب قريبا منه، فبينا هو كذلك إذ أتاهُ أعداءٌ له يطلبونه بطائلة لهم عنده، وكان معه جارٌ له وأخوه دِنْياً [الأدنى من القرابة]، فأسلماه وهربا عنه، فجُرح جِراحات ورُمي به في بئر غير بعيدة القعر، ثم حَثَوْا عليه من التراب حتّى غطّى رأسه ثم كُمِّم فوق رأسه منه، والكلبُ في ذلك يزجُم ويَهِرّ، فلما انصرفوا أتى رأس البئر؛ فمازال يَعوي وينبث [ينبش] عنه ويحثو التراب بيده ويكشف عن رأسه حتى أظهر رأسه، فتنفّس ورُدّت إليه الرُّوح وقد كاد يموتُ ولم يبق منه إلاّ حُشاشة، فبينا هو كذلك إذْ مَرَّ ناس فأنكروا مكان الكلب ورأوه كأنه يحفر عن قبر، فنظروا فإذا هم بالرّجُلِ في تلك الحال، فاستشالوه فأخرجوه حيًّا، وحملوه حتّى أدّوه إلى أهله، فزعم أنّ ذلك الموضع يُدْعى ببئْر الكلب. وهو مُتيامِن عن النَّجف.

وهذا العمل يدل على وفاء طبيعي وإلف غريزي ومحاماة شديدة، وعلى معرفة وصبر، وعلى كرم وشكر، وعلى غَناء عجيب ومنفعة تفوق المنافع؛ لأن ذلك كله كان من غير تكلّف ولا تصنُّع»(28).

وقد أورد ابن قتيبة هذا الخبر في صياغة سردية مختلفة. يقول:

«وقد كان أبو عبيدة يذكر أن رجلين سافرا ومع أحدهما كلب له، فوقع عليهما اللصوص فقاتل أحدهما حتى غُلِب وأخذ فدُفن وتُرك رأسه بارزا، وجاءت الغربان وسباع الطير فحامت حوله، تريد أن تنهشه

وتقلع عينيه، ورأى ذلك كلب كان معه، فلم يزل ينبش التراب عنه حتى استخرجه، ومن قبل ذلك قد فرّ صاحبه وأسلمه.

قال: ففي ذلك يقول الشاعر:

يعـرد عنـه جاره ورفيقـه   وينبش عنه كلبه وهو ضاربه

وليس لشيء من الحيوان مثل محاماته على أهله، وذبه عنهم مع الإساءة إليه والطرد والضرب»[29].

لا شك أن النظر إلى هذين النصين نظرة مقارنة تتيح لنا فرصة إلقاء ضوء آخر على بلاغة التصوير السردي عند الجاحظ؛ فعلى الرغم من أن النصين يوصلان مضموناً علمياً وخلقياً واحداً، إلا أن نص الجاحظ يختلف عن نص ابن قتيبة في تجاوزه لهذا المضمون؛ فبينما أورد ابن قتيبة نصه في سياق حديثه عن منافع الكلاب وذيَّله بالإشارة إلى أخلاقها التي تتسم بالوفاء مهما تلقت من إساءة، فإن الجاحظ اختتم نصه بالإشارة إلى أن سلوك الكلب طبيعي لا تكلف فيه ولا تصنع، وهو ما يفرض علينا أن نؤوله في سياق العلاقة التي وقفنا عليها آنفاً بين نصوص الجاحظ السردية وخطابه البلاغي؛ فالجاحظ غير معني بتصوير المعاني الخلقية للحيوان والإنسان فقط، بل يعنيه أيضا أن يصوِّر جوهر القيمة المحددة للسلوك عند كل من الإنسان والحيوان التي عبَّر عنها الخطاب البلاغي بمفهوم الطبع المقابل لمفهوم التكلف.

ويفضي بنا التحليل المقارن بين النصين إلى تعميق النظر في حضور الوظيفة الأدبية في فن الخبر عند الجاحظ:

- يركز نص الجاحظ على الخطاب بينما يركز نص ابن قتيبة على الحكاية؛ يتوخى الجاحظ الوظيفة البلاغية ويتوخى ابن قتيبة الوظيفة الإبلاغية.
- نص الجاحظ أقرب إلى الإقناع السردي؛ فهو يتضمن تفسيرا للأحداث وتحديدا للأماكن (الجبّان، موضع الانتظار، قريبا منه، بئر، رأس البئر) وعدم المبالغة في تصوير الموقف؛ فمجيء الغربان وسباع الطير وهو حي في نص ابن قتيبة حدث مبالغ فيه، كما أن حدث إخراج الكلب للرجل من الحفرة بدل الناس أقل إقناعا.
- ركز نص ابن قتيبة على إظهار قيمة الوفاء عند الكلب في مقابل إساءة الإنسان، ولكنه لم يشر إلى طبيعة هذا الوفاء ودرجته وخصوصيته. اكتفى بإبراز الوفاء دون أن يصوره في موقف متوتر مخصوص. لم يطوِّر خبر ابن قتيبة سرديا النواة الدلالية الواردة في البيت الشعري «ضاربُه» التي تعمق قيمة الوفاء وتمنحها

بعديها الإنساني والدرامي؛ فالنص يخلو من تصوير الارتباط العاطفي عند الكلب في مقابل جفاء صاحبه وخشونته قبل وقوع الحادث، وهو الموقف الذي حرص الجاحظ على تصويره لإضفاء السمة الدرامية على قيمة الوفاء. من هنا احتفى نص الجاحظ بتصوير أفعال الكلب وانفعالاته، على نحو ما احتفى بتقديم مجموعة من الإشارات المسعفة في تحديد شخصية الرجل من غنى (خروجه لانتظار الركاب) وقسوة (ضربه لكلبه) وعدم وفاء بالدين (طلب الأعداء له بطائلة لهم عنده).

- أكدت هذه المقارنة أن النص السردي الإخباري عند الجاحظ مهما تتناقله المصنفات الأدبية القديمة، فإن ذلك لا يعني أنه مجرد شاهد يُتمثَّل به في سياق معين كما يُتمثَّل بالبيت الشعري والمثل السائر والحديث النبوي والآي الكريم والخبر المشهور، وغير ذلك من أنواع الشواهد التي تحتفظ بصورتها الأصلية وإن اختلفت دلالاتها في سياقات التمثيل والاستدلال المختلفة، بل هو نص انبثق من صميم السياق الذي جاء فيه، وكأن الجاحظ عندما تلقَّفه -إذا كان الأمر يتعلق بمصدر آخر للخبر- كان حريصا على أن يسبغ عليه من أسلوبه وتفكيره ومشروعه ونظرته للحياة ما يمحو عنه ملامح صورته الأصلية حتى يبدو وكأنه ولد من رحم خيال الجاحظ ورؤيته للعالم.

الهوامش

(1) البخلاء، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف بمصر، ط5. ص 222.

(2) الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ص 238-239.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص213.

(4) محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، بيروت دار الغرب الإسلامي، 1998، ص 618.

(5) الحيوان، ج5، ص 156.

(6) الحيوان، ج2، ص109.

(7) عبارة لجابر عصفور، نقلا عن فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس: القصص، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، 2001، ص 71.

(8) أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص 152.

(9) نفسه، ص 146.

(10) الحكاية والتأويل، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط1، 1998، ص 20.

(11) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي،

بيروت، ص 90.

(12) الحيوان، ج2، ص 155-156.

(13) Tzvetan Todorov، Introduction à la littérature fantastique، Editions Du Seuil، Paris 1970، p. 47.

(14) الحيوان، ج2، ص 320.

(15) الحيوان، ج6، ص 240.

(16) نفسه، ص 125.

(17) الحيوان، ج2، ص. 320.

(18) المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج2، علق عليه أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر القاهرة، ص 198-213.

(19) نفسه، ص. 198.

(20) نفسه، ص 204.

(21) البخلاء، ص 7-8.

(22) الحيوان، ج4، ص 251.

(23) نفسه.

(24) مرجع مذكور، ص 24.

(25) الحيوان، ج 5، 250-251.

(26) نفسه، ج2، ص 164.

(27) نفسه، ص 156-158.

(28) نفسه، ج2، ص 122-123.

(29) تأويل مختلف الحديث، تحقيق رضى فرج الهمامي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ص. 127.

الأمثولة في ألف ليلة وليلة
- نوع سردي مختلط -

سعاد مسكين

تَـــرِد في الليالي العديد من العبارات والملفوظات الخطابية على لسان الملك شهريار كي يُعيِّن بها نوعًا سرديًا تمثيليًا ورمزيًا، يَعكس خلاصة التجارب الإنسانية بمختلف قيمها الإيجابية والسلبية، ويَكشف، في الآن نفسه، عن موقف الإنسان منها عبر استخلاص عِظة أو مغزى أخلاقيين.

يقول الملك شهريار:

- «لقد زهدتني يا شهرزاد في مُلكي، وندّمتني على ما فرط منّي في قتل النساء والبنات فهل عندك شيء من حديث الطيور»[1].
- «يا شهرزاد لقد زدتني بحكايتك مواعظ واعتبارًا، فهل عندك شيء من حكايات الوحوش»[2]؟
- «يا شهرزاد، والله إنّ هذه حكاية مليحة فهل عندك حديث في حسن الصّرامة والمحافظة عليها عند الشدة في التخلص من الهَلكة»[3]؟
- «يا شهرزاد ما أحسن هذه الحكايات! هل عندك شيء مثلها من الخرافات»[4]؟ «فقال الملك نبهتني يا شهرزاد على شيء كنت غافلاً عنه، أفلا تزيديني من هذه الأمثال»[5]؟

تتعدّد المسمّيات: حديث الطيور، حكايات الوحوش، حديث، خرافات، أمثال[6]. لتدل على نوع سردي واحد نُطلق عليه مصطلح «الأمثولة» باعتبارها «سلسلة من الأفعال المقدّمة من قِبَل شخصيات (إنسانية كانت أو حيوانية) تُسند لها صفات ونعوت وحركات تُحوّلها من مجرد شخصيات عادية ومبتذلة إلى رموز»[7]، ولكونها نوعًا سرديًّا مختلطًا تجتمع فيه «مقوِّمات جنسين مختلفين، وتتحقق فيها بدرجة تكاد تكون متساوية، الشيء الذي يجعل من الصعوبة بمكان تحديد جنسيتها، أو نوعيتها على النحو الذي يتم مع أنواع أخرى»[8].

تتجلى صعوبة تحديد جنسية الأمثولة في كيفية تَشكّلها، إذ تمثِّل نظامًا من العلاقات بين عالَمين مختلفين، أو مظهرين متباينين، «الأوّل هو المظهر المباشر الحرفي، والثاني هو الدلالة الخفية التي يتضمَّنها النص، سواء كانت أخلاقية، أو نفسية أو لاهوتية»[9]، أو تُعتبر الشخصيات الحكائية (إنسانية أو حيوانية) الوسيط بين المظهرين معًا إذ تشخِّص المعاني والقيم عبر صور بلاغية ومجازية تتجاوز الدلالة البسيطة والسطحية إلى معانقة الغاية الحِكمية والوعظية، لهذا تَعمد «الأمثولة» إلى «ترجمة الأفكار إلى صور أو شخصيات تمثلها في العمل القَصَصي»[10].

وإذا كان التعقيد في التكوُّن، والازدواجية في الدلالة، والقدرة على نقل المعنى وإخفائه من الخصائص الجوهرية للأمثولة فإنّ الوظيفة الجمالية والمقصدية الدلالية تظل هي كذلك تَحفل بالتعدّد وبالتنوّع؛ فبالعودة إلى ما جاء على لسان شهريار من محمولات يتبيّن المغزى من هذا النوع السردي: (زهدتني، ندمتني، نبهتني على شيء كنت غافلا عنه...) إذ يحمل بين طيّاته دلالة نقدية تستلهِم من المجتمع عيوبه، ومن الملوك فساد حكمهم، كي توقِظ في المتلقي الحس الخُلقي، وتوضّح العيوب، وتهذب الفكر، في قالب تنميقي وتشويقي يَهدف إلى خلق أثر إيجابيّ وفعّال في النّفس. الشيء الذي يجعلنا نَتّفِق مع فون ديرلاين (1873-1966) Friedrich von der Leyen في حصره مقصدية هذه الحكايات في كونها «تَشرح وتَحكي وتُسلّي وتُعلّم مازجة كل هذه الأغراض مزجًا بديعًا إنّه مزجٌ عجيبٌ بل وهو في بعض الأحيان محيِّر، ولكنّه دائمًا حيٌّ ومثيرٌ للنشاط»[11].

أمام هذه التحديدات نتساءل: كيف استطاع هذا النوع السردي أن يضطلع بهذه الوظائف الدلالية؟ وما هو السبب الذي

جعلنا ندرج هذا النوع السردي ضمن النوع المختلط ؟ وكيف يتميز هذا الأخير عن باقي الأنواع السردية البسيطة والمركبة؟

1 - أنماط الأمثولة:

يُشتق مصطلح «الأمثولة» من الأصل العام لكلمة «مثل» التي يتوزّع تحديدها بين معنيين هما:

أ- معنى المماثلة: وَرَدَ في لسان العرب «مَثل، مِثل، كلمة سوية، يقال هذا مثله ومثله كما يقال شبهه بمعنى، قال ابن برّي: الفرق بين المماثلة والمساواة، أنّ المساواة تكون بين المختلفَين في الجنس والمتّفقَين، لأنّ التساوي هو التكافؤ في المقدار لايزيد ولا ينقص. وأمّا المُماثلة فلا تكون إلاّ في المتفقَين [...] فإذا قيل: هو مثله على الإطلاق فمعناه أنه يسُدُّ مسَدَّه [...] ، والمثل: التشبه، يقال: مثل ومثل ويشبه وشبه بمعنى واحد [...] المثل الشيء الذي يضرب لشيء مثلا فيجعل مثله [...] قال الجوهري: مثل الشيء أي صفته [...] وقوله عز وجل «مثل الجنة التي وعد المتقون» قال الليث مثلها هو الخبر عنها [...] والمثال: المقدار وهو من الشبه، والمثل، ما جعل مثالا مقدار لغيره يحذى عليه»[12]. ويُؤكد هذا االتفسير أن المماثلة تفيد التّقدير وإثبات حُكم واحد لحالتَين أو موقفَين يجمع بينهما معنى مشترك سواء أكان حسيًا أم عقليًا، ويُطلق عليه البلاغيون نعت «المثل القياسي»[13].

ب- معنى التصوير: يَرِد في مجمع الأمثال لأبي الفضل الميداني: «قال المبرد: المثل من المثال وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والأصل في التشبيه قولهم مثل بين يديه إذا انتصب معناه أشبه الصورة المنتصبة وفلان أمثل من فلان أي أشبه بماله [...] الفضل»[14].

انطلاقًا من هذا التحديد تعرض «الأمثولة» المعنى الحِكمي، والمغزى الأخلاقي في صورة حسية قابلة للإدراك، تأخذ من الطاقة الرمزية قناعًا لها فتجعل النّص ذا طابع مجازيّ معقّد يتمثّل في تتَالي الاستعارات الّتي تتجاوز حدود الجملة إلى حيّز النص، إذ يُمكن اعتبار كل «قصة» استعارة تدلّ على مغزى معيّن أو حكمة مّا. ويَنتج عن تتالي هذه القَصَص انسياب الصور الاستعارية بشكل يحوّل النص إلى نظام من الاستعارات المطّردة ذات بُعد مشهديّ وتجسيديّ يَنفُذ إلى عمق العواطف أو الأفكار ليكشف عنها ويعريها عبر الصورة الرمزية والتمثيلية الدّاعية إلى

فعلٍ أو سلوكٍ على المتلقي أن يطبّقه ويَمتثل له، ليحصل على درجة التقدير الاجتماعي، وحسن السلوك الأخلاقي.

تتجاوز الأمثولة عبر هذين المعنيين التحديد الضيق الذي يحصرها في «المثل السائر» باعتباره «كلمة موجَزة قيلت في مناسبة مّا، ثم تناقلها الناس جيل إثر جيل»[15]، إلى مجال تتمظهر فيه عبر نمطين قصصيين:

1-1 - القصص التمثيلي: نمط قصصي تكون فيه الشخصيات الحكائية إنسانية تتولّى سرد قصص (يخصّ الحيوان أو الإنسان) تسعى إلى إثبات فكرة، أو تغيير سلوك، أو تدعيم موقف، فيأتي الخطاب تعبيرًا غيريًّا لكنه مرآوي يعكس موقفًا ذاتيًّا ونفسيًّا وأخلاقيًّا، وتمثّل حكاية الملك جليعاد والشماس، وحكاية الملك وولده والجارية والوزراء السبعة نموذجًا لهذه القَصَص، حيث تسود صيغ المماثلة والمشابهة، تتغيًّا التوضيح والتوسيع في إبراز المواقف، والأفكار، والعواطف.

2-1 - القصص الرمزي: نمط ثانٍ يَرِد فيه الحديث على لسان الحيوانات مباشرة، ويأتي عبارة عن مجموعة من النصوص المتفرِّقة بعضها عن بعض، تعمل على تفسير وتعليل بعض الظواهر المتعلِّقة بعالم الحيوان من قبيل اختلاف أشكالها أو أحجامها أو صفاتها ممّا تجعل صورها الرمزية تحفل بالتّقابلات الثنائية التي تستبطن الطبع والسلوك الإنسانيين، وتجسِّد حكاية طريفة تتعلق بالطيور والحيوان نموذجًا لها.

ومهما تبايَن النَّمطان من حيث طريقة عرض القصة، فإنّ البناء العام «للأمثولة» يظلّ منسجِمًا مع المعنيين السابقين: المماثلة (التشابه)، والتصوير (الصورة الاستعارية والرمزية)، ويخضع لمظهرٍ تركيبيٍّ ينحصر في ثلاث بنياتٍ مُهِمّة:

أ - الخروج إلى ميدان التجربة على اعتبار أنّ الحياة تفرض على الكائن (الإنسان أو الحيوان) مُمارسة جميع طقوسه وسلوكاته الحياتية في الواقع، بالرغم مما يمكن أن يتعرض له من إساءة أو استقرار.

ب - ممارسة التجربة: تخضع هذه الممارسة لوظيفة رئيسة هي «المطاردة» التي تستوجب قوتين: قوة الاحتيال (الإساءة)، وقوة المواجهة (الانتصار).

ج - نتيجة التجربة: نتيجة تنتهي بانتصار قوة على أخرى، وغالبًا ما تكون القوة المنتصِرة تلك التي تصدّت للإساءة سواء بطرائق ذاتية (الذكاء) أو

بطرائق لاهوتية (القدرة الإلهية)، وتعكس في الغالب خلاصة التجربة التي على المرء الاعتبار بها، وتبرز في المستوى النصي بواسطة خطاب يُصرِّح بوظيفتين دلاليتين هما: الجزاء والتقرير الحِكمي.

هكذا تمثِّل «الأمثولة» نوعًا سرديًّا له خصوصيّته في التّشكل، وفي البناء، لا يمكن ضبط أوَّلياته الخطابية، ووظائفه الدلالية والجمالية إلا عبر تفكيك نموذج حكائيٍّ يُمكّننا من استخلاص تكوُّنه النوعي. الأمر الذي يجعلنا نقف عند حكاية الملك جليعاد والشماس باعتبارها تمثِّل نموذجًا للقصص التمثيلي، وقد جاء اختيارنا لهذا المتن للاعتبارات التالية:

1. لكونه متنًا متكاملاً ومنسجمًا من حيث البناء، تَنظُم بين مجمل قصصه حكمة توازي السلوك الذي تريد القصة بأتمّها إثباتَه.
2. لكونه متنًا تشتغل فيه صيغ خطابية تحيل على «الأمثولة»، وتتجسّد في «التمثيل»، و«المماثَلة» و«المشابَهة»، وتأخذ من الصور الاستعارية والرمزية قالبًا يعكس التجربة الإنسانية بوجه عام.
3. لكونه متنا لم يَأخذ نصيبه من الدراسة، لأنّ معظم الدراسات انصبت على النمط الثاني (القَصَص الرمزي)، حيث درست فريال جبوري باستفاضة حكاية طريفة تتعلق بالطيور والحيوان، وذلك ضمن ما أسمته«النمط التغريبي»[16]، واشتغل الناقد شرف الدين ماجدولين أثناء مقاربته للصورة الحلم في النمط التراسلي لقصص الحيوان[17] على النص نفسه.

1 - صيغ الخطاب في الأمثولة:

تتأسس حكاية الملك جليعاد والشماس[18] على محفّز حكائي يتمثّل في الرؤيا التي رآها الملك جليعاد، تُنبّئه بإنجاب غلام سيخرج عن سيرته الحسنة، ويتّبع طريق الهوى. يقول الراوي: «بلغني أيّها الملك السعيد، أنّ الملك رأى في منامه كأنّه يصيب ماء في أصل شجرة، وحوّل تلك الشجرة أشجار كثيرة، وإذا بنار قد خرجت من تلك الشجرة وأحرقت جميع ما كان حولها من الأشجار» (ص 506).

تشكل الرؤيا بعدًا تخييليًّا محفِّزًا ومولِّدًا للأحداث المستشرَفَة في الحكي إذ ستأخذ هذه الأحداث طابعين اثنين:

1. أحداث ترتبط بفعل تأويل الرؤيا، إذ سيتم إحضار الحكماء والوزراء من أجل

تفسيرها عبر عرض عديد من القَصَص التي تبارك للملك قدوم خليفة له يرث عنه الحكم العادل، والمُلك الصالح.

2. أحداث ترتبط بتحقيق الرؤيا، حيث يخرج الابن (وردخان) عن سيرة أبيه (جليعاد)، فيجور على رعيته، ويتّبع هوى النساء، وهي أحداث تُعضِّد أيضاً بقصص جدليّ بين الوزير «الشماس» و«الجارية زوجة» «وردخان». يحاول كل طرف إقناع هذا الأخير بالسّيْر على نحو معين (العدل أو الهوى).

يتّخذ القَصَص التمثيلي، سواء الذي يرتبط بتأويل الرؤيا، أو بتحقُّقها بناءً تركيبيًا ثلاثيًا، يَرِد على النحو التالي:

أ - التقرير: يرتبط بمضمون يعمد إلى تقديم الفكرة أو الموقف أو الرأي الذي تبغي الشخصية - السارد إيصاله إلى المروي له.

ب - السرد: يرتبط بضرب المثل أو عَرض القصة التّمثيلية بواسطة شخصيات إنسانية أو حيوانية. ويُفتتح هذا السرد بصيغ أداء مختلفة:

1. حَكي مباشر يَتوخّى الإخبار والإعلام من أجل التفسير أو التعريف بموقف أو فكرة، ويكون في هذا السرد المروي له واحدًا، ويكون الرواة متعدّدين (حديث الوزير والحكماء أمام الملك جليعاد)، ويقدم الخطاب على هذا النحو:

- أيها الملك، إنّه كان ...
- اعلم أيها الملك أنّه كان...

2. حَكي مباشر، يُقدَّم بضمير المتكلّم، حيث يتحمّل الراوي مسؤولية الحكي لِما يتمتّع به من مقوّمات ذاتية وسلوكية: الثقة بالنفس، وطول التجربة، والرأي السديد، وتكون الغاية من هذا الخطاب إقناعية وحجاجية، تهدف إلى تغيير موقف، وإصلاح سلوك (حديث الوزير الشماس أمام الملك جليعاد +وردخان). وتأتي صيغه على الشكل التالي:

- بلغني أنّه كان...
- وقد بلغني أنّ ...

3. حكي غير مباشر يُقدَّم بضمير الغائب بصيغة الجمع: (ذكروا أنّ... زعموا أنّ...)، ويأتي إما على لسان راوٍ واحد يتوجه بالخطاب إلى مرويّ له واحدٍ كما وقع للجارية التي حاولت أن تغوي الملك، وتخلق الفتنة بينه وبين رعيته، أو يأتي على لسان راوٍ واحد يتوجه بالخطاب إلى مروي له متعدد كما هو الحال حينما امتثل «وردخان» ابن الملك «جليعاد» أمام الوزراء والحكماء يَعرض عليهم قصصًا تمثيليًّا حول الفرق بين الملك

العادل والملك الجائر، وحول اشتراك الجسد والروح في الثّواب والعقاب.

ج - التقرير: يعمل على تأكيد الفكرة المرتبطة بمضمون القصة نظرًا لوجود تشابه بينها وبين المثل المضروب، فيتّخذ التقرير شكل استنتاج، أو خلاصة للتجربة القَصَصية. تكون الغاية منه، تقديم النّصح والإفادة للمروي له. يقول الوزير الشماس للملك وردخان: «وما ضربت لك أيها الملك هذا المثل إلا لأجل أن تدع هذا الأمر الحقر الذي فيه اللّهو عن مصالحك و تنظر ممّا أنت متقلّده من سياسة رعيتك والقيام بنظام مُلكك حتى لا يرى أحد فيك عيبًا» (ص: 532).

يُمكن أن نُمثِّل لهذه البنية الثلاثية عبر النّموذجين التاليين:

*** - النموذج الأول:**

أ - التّقرير: كذلك الجسد والروح مشتركان في الأعمال وفي الثواب والعقاب.

ب - السرد: وذلك مثل الأعمى والمُقعد اللذَين أخذهما رجل صاحب بستان...

ج - التّقرير: فالجسد والروح مشتركان في الثواب والعقاب. (ص: 521/520).

*** - النموذج الثاني:**

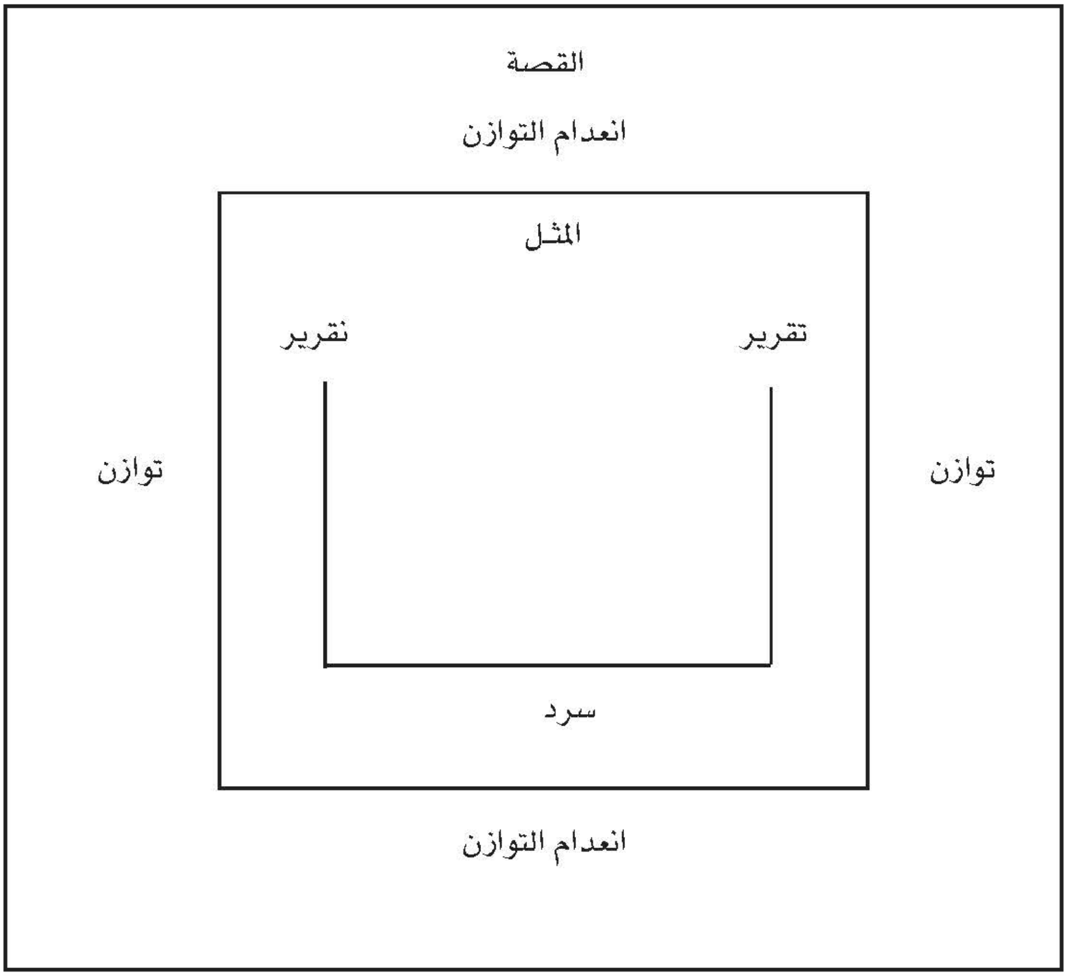
أ - التّقرير: ومن تعدّى وطلب غير ما قدّر اللّه له وعليه يُشبه حمار الوحش والثعلب...

ب - السرد: اعلم أيها الملك أن ثعلبًا كان...

ج - التّقرير: فلهذا ينبغي للإنسان أن يَرْضى بما قسمه اللّه له ويَشْكُرُ نعمة اللّه عليه و لا يَقْطَعُ رَجاءَه من مولاه. (ص: 513/512).

تأخذ بنية «الأمثولة» انطلاقاً من هذين النّموذجين بناءً تركيبيًّا ثلاثيًّا: تقرير – سرد – تقرير تحتَضه القصة باعتبارها مجموعةً من الأحداث المترابطة والمتسلسلة، تبدأ بانعدام التوازن (عدم الإنجاب)، ثُم يتحقق التوازن (إنجاب الغلام وحسن تربيته)، وتعود إلى حالة انعدام التوازن (بخروج الابن عن سيرة أبيه)، لتنتهي بتوازن جديد (رجوع الابن إلى نهج أبيه).

تُفجِّر هذه البنية طاقة السرد نحو تخييل مواقف وأفكار مُماثلة للوضعية الحكائية التي تكون عليها الشخصيات لهذا يأتي المثل شارحًا ومفسِّرًا لهذه الوضعية لكي يُقرِّب الصورة السردية من ذهن المروي له، وتُصبح أكثر تمثيلاً وتجسيدًا. وعليه يُمكن أن نُمثِّل البناء العام للأمثولة عبر الخطاطة التالية:



ش 1 - بنيـة الأمثولة

يظهر من هذه الخطاطة كيفية تشكُّل «الأمثولة» على اعتبار أنها نوعٌ سرديٌّ مختلطٌ يجمع بين القصة (نوع سردي مركب) والمثل (نوع سردي بسيط)(19). تَكون العلاقة بينهما إما «تمثيلا» أو «مماثلة» أو «متشابهة» وتظل لكل علاقة من هذه العلاقات صيغها الخطابية المؤشِّرة عليها، والوظيفة الغائية المرتبطة بها.

1-2 - صيغ التمثيل:

تَهدف صيغ التمثيل إلى تجسيد وضعية اجتماعية أو قيمة إنسانية مجرّدة، وتعمل على تقريبهما بشكلٍ محسوسٍ من ذهن

القارئ كي تترسخ في ذاكرته، هذا لأن التمثيل يَنقل «النفس من الشيء المدرك بالعقل المحض، وبالفكرة في القلب، إلى ما يدركا بالحواس أو يعلم بالطبع»[20]. وترد صيغ التمثيل على النحو التالي:

- وذلك مثل...
- وكمثل...
- وكان مثل...
- فتصير مثل...

2-2 - صيغ المماثلة:

تأخذ الصيغ الخطابية التالية:

- فيصيبه ما أصاب كذا مع كذا...
- وصار فيك ذلك مثل ما صار في كذا وكذا...
- ويصيبه مثل ما أصاب الحاوي...
- لقد وقع لي منكنّ ما وقع للدرّاج مع السحالف...

عبر هذه الصيغ تُصبح العلاقة بين الشخصيات الحكائية والقَصَص التمثيلي علاقة مماثَلة لأنها ستصوِّر ما يُمكن أن يقع للشخصية إذا ما عاشت الوضع نفسه. لذلك تُركِّز هذه الصيغ على العاقبة والمآل من أجل تَمثُّل العبرة، والعمل بها، هذا إذا ما اعتبرنا أن المماثلة تقوم على إثبات حُكمٍ واحد بين صورتَين إحداهما واقعية والأخرى تخييلية، يجمع بينهما معنى مشترك.

2-2 - صيغ المشابهة:

تَضعُنا صيغ المشابهة أمام تصوير فكرة متخيّلة تحتوي على مضامين لا يُمكن الإفصاح عن حقيقتها بشكل صريح. والمشابهة هنا تختلف عن التمثيل لأنّ «التّشبيه عام والتّمثيل أخصّ منه، فكلّ تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً»[21]. ولكي نوضح أكثر، يحسن بنا أن ندرج بعض الأمثلة:

- فإذا حمله الهوى والشهوة على أمر ينبغي أن يجعل عقله مثل الفارس الماهر في فروسيته إذا ركب الفرس الأرعن فإنّه يجذب باللّجام الشّديد حتى يستقيم ويمضي معه على ما يريد.
- اعلم أن الكلام مثل السّهم إذا نفذ لا يقدر أحد على رده.
- وكنتَ مثل الذي له ناقة وهو منطو على لبنها فألهاه حسن لبنها عن ضَبط زِمامها.

يَتَّضح من الأمثلة أنّ صيغ المشابهة لا تغدو أن تكون أساليب بلاغية تستند إليها الأمثولة من أجل المقارنة بين المعنى الحسّي الأصلي (القصّة أو المواقف)، والمعنى العقلي التقريبي (الصورة التخييلية).

مقارنة تهدف إلى تحقيق غايتَيِّ التوضيح والإفهام لدى المروي له.

قد تَعمد كذلك «الأمثولة» إلى تمثيل المعنى المجرَّد باعتماد صور مجازية ورمزية تتعدى دلالتها الدال الحرفي إلى استبطان معنى آخر خفيٍّ يجول بذهن الراوي ولا يُريد أن يكشف عنه، لكنّه يبقى في ارتباط بليغ مع الخِبرة والسلوك الإنسانيين. ونُقدِّم صورة توضيحية لذلك بواسطة قول الوزير «الشماس» للملك «حردوب» مفسِّرًا له موقف اللامبالاة تّجاه سماعه بحمل زوجة الملك، فقال: «أيُّها الملك أطال الله عمرك، ما الذي ينفع المستظل بشجرة إذا كانت النار تخرج منها؟ وما لذة شارب الخمر الصافي إذا حصل له بها الشرَق؟ وما فائدة النّاهل من الماء العذب البارد إذا غرق فيه» (ص: 508). تحمل هذه التراكيب التعبيرية والمجازية دلالة مكثفة على عدم انتفاع المرء بالشيء الذي يكون بحوزته لأنه تسبب في الإساءة له بعدما بالغ في إشهاره والإطراء عليه.

تمثِّل صيغ «التمثيل»، و«المماثلة»، و«المشابهة»، والصُّوَر المجازية والرمزية كُلاًّ متجانِسًا يعكس معنى (العبرة) يظل مؤجَّلاً إلى نهاية الأمثولة بسبب توالد الصور والايحاءات، ويعود ذلك إلى طبيعة تشكل «الأمثولة» بوجه عام إذ «تبدأ من ظاهرة تتحوّل إلى شيء مدرَك، ثم يتحوّل المدرَك إلى قصة تمثيلية تظلّ ممسكة بالمدرَك حتى يتّضح كاملاً في نهايتها»(22).

3 - الأمثولة نوع سردي مختلط:

كشفت لنا الخطاطة المتعلِّقة بتكوُّن «الأمثولة» أنّها تتألّف من نوعين سرديين متداخلين «المثل» و«القصة»، يَصعب الفصل بينهما على الرغم من اختلاف الخصائص البنيوية والنوعية لكل منهما:

1-3 - المثـــل:

يرتكز المثل على عموم التجربة الإنسانية وما تحمله من قيَم تُثري النفس وتقوّمها، لذلك يتأسس محتواه الحكائي على معنى مكثَّف وموجَز يقدِّم عبر توظيف صور إيحائية ورمزية توحي ببعده التخييلي الذي يجعل المضامين العسيرة تبدو ممتِعة ومشوِّقة، تقدِر على احتواء وإثارة المروي له:

- ويصيبه ما أصاب الفأر مع السنّور، فقال الملك: وما حكاية السنّور والفأر؟ (ص:505).
- مثل النّاسك المدفون على رأسه السّمن، فقال له الملك: كيف حكاية الناسك. (ص، 509).

- مثل ما آتى بعض السّمك في غدير الماء، فقال الملك: وما حكاية السّمك؟ (ص:510).

لا يمنع التخييل والتشويق «المثَل» من أن يتحلّى بالبعد التعليمي، يقول الملك وردخان: «إنّما العلم من التّعلم، وأما الرأي فإنّه من التجارب، وأمّا الذهن فإنّه من التّفكر وثباتهم واجتماعهم في العقل» (ص: 521). ومادامت مقصدية المثَل تنحصر في التّعلم والتّعقل، فإن مركز المضمون الحكائي يرتبط بالمحصول الأخلاقي الذي ينغرس في عمق الذاكرة الفردية والجماعية لِما ينطوي عليه من اختزال لفظيّ، وصُوَر مجازية، وصيغ تشبيهية وتمثيليةً تحوِّل التصوير الحسي إلى وسيلة معرفية تُقرِّب معاني مجردة يصعب على المرء استيعابها عقلاً دون معاونة الحس، لذلك توسَّل الراوي بالحكي على لسان الحيوان كي يستطيع تشخيص هذه المعاني. الأمر الذي نربطه بأهداف أخرى تحدّث عنها ابن المقفع في باب عرضه للكتاب: «وينبغي للنّاظر في هذا الكتاب أن يعلم أنّه ينقسم إلى أربعة أغراض: أحدهما ما قصد فيه إلى وضعه على ألسنة البهائم غير النّاطقة ليُسارع إلى قراءته أهل الهزل من الشبّان فتُستمال به قلوبهم: لأنّه الغرض بالنّوادر من حيل الحيوان، والثّاني إظهار خيالات الحيوان بصنوف الأصباغ والألوان، ليكون أنسًا لقلوب الملوك، ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة في تلك الصور، والثالث: أن يكون على هذه الصفة، فيتّخذه الملوك والسّوقة، فيكثر بذلك انتساخه، ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام، ولينتفع بذلك المصوّر والناسخ أبدا، والغرض الرابع، وهو الأقصى، وذلك مخصوص بالفيلسوف خاصة»[23].

تطبع التجربة الإنسانية «المثل» بسِمتَي اللّهو والغرابة الناجمتين عن صدور الحِكمة والكلام البليغ عن ألسنة البهائم والطير، في حين تتصف القصة بالجدية لكونها تمثل المعادل الموضوعي للمعنى (العبرة/الحكمة) الذي يرتبط بمرجعية واقعية تكشف عن الطّبع والسّلوك الإنسانيين.

إن تجمُّع هذه الخصائص التكوُّنية وتآلفها في المثل هو ما يفسِّر إدراجنا له ضمن النوع السردي البسيط لأنّه قريب نوعيًّا من الخبر، ويمكن إظهار ذلك في:

1. ارتكاز المثل على الحدث (المعنى/التجربة الإنسانية) أكثر من الاهتمام بالشخصية.
2. هيمنة السرد على العرض نظرًا لحضور راوٍ يقوم بوظيفتي الإبلاغ والإفهام، ويستند إلى صيغ أداء دالة: زعموا أنّ، ذكروا أنّ، بلغني أنّ، اعلم أيها الملك...
3. تجلِّي (المثل /الخبر) بشكل مركّز

وموجَز يهدف إلى توصيل المعنى المكثف، والعبرة الهادفة.

4. لامحدودية المكان والزمان تجعل المثل يعكس عموم التجربة الإنسانية، ويصير متعاليا وخالدا يتناقل جيل بعد جيل شأنه في ذلك شأن الخبر.

5. اقتران المثل والخبر بمقصدية موحدة وواحدة هي أخذ العبرة من الأسلاف، والعمل بها من أجل ضمان الأدب والتأدب، يزكي ابن وهب هذا المرمى بقوله: «وأما الأمثال فإنّ الحكماء والعلماء والأدباء لم يزالوا يضربون الأمثال ويُبيِّنون للناس تصرف الأحوال بالنظائر والأشباه والأمثال، ويرون هذا النوع من القول أنجح مطلبًا، وأقرب مذهبًا (...) ولذلك جعلت القدماء أكثر آدابها وما دوَّنته من علومها بالأمثال والقَصَص عن الأمم، ونطقت ببعضه على ألسنة الطير والوحش، وإنّما أرادوا بذلك أن يجعلوا الأخبار مقرونة بذكر عواقبها، والمقدّمات مضمومة إلى نتائجها وتصريف القول فيها، حتى يتبيّن للسامع ما آلت إليه أحوال أهلها عند لزومهم الآداب أو تضييعهم إياها»[24].

2-3 - القصـــة:

لقد سبق أن وسمنا «القصة» بأنّها نوعٌ سرديٌّ مركّبٌ لارتكازها على مكوِّن «الشخصية» أكثر من «الحدث»، ولأنَّها تهدف إلى عرض مواقف وأفكار إنسانية تتعلّق بفئات اجتماعية خاصة، تأخذ مرجعيتها من الواقع، والحياة اليومية بما تحفل به من تناقضات وتقابلات سلوكية وقيمية.

وإذا كان المثل يعتمد على الكثافة والإيجاز فإن القصة على عكسه تمامًا تتأسّس على التّفصيل والتّدقيق بذكر صفات الشخصيات، وبرصد موقفها من الحياة، ومن الآخر، مع المسح الشّامل لخصائص المكان، ومعالم الزمان. وتتوسّل بلغة بسيطة تُعرّي الشخصيات، وتكشف عن عواطفها وأفكارها بشكل مباشر وصريح. إن اختلاف القصة عن المثل من حيث الخصائص البنيوية لا يعني انفصالهما التام إذ تعمل «الأمثولة» على تداخلهما ليخدم كلٌّ منهما الآخر على اعتبار أن» القصة» تُمثِّل لغة الحكي الذي يستنطق الواقع ويعكسه، في حين ينبني «المثل» على لغة المنطق الذي يقوم بدور المؤثِّر والموجِّه الفاعل في صيرورة هذا الواقع. لذلك لا يمكن فهم لغة المنطق إلا بعد فكِّ شفرات لغة الحكي. ولعل هذا التوجُّه المزدوج هو ما يجسِّد جوهر «الأمثولة» إذ يجعلها «مركَّبة بصورة تتيح قراءتين مختلفتين: قراءة غير واعية لا تذهب أبعد من ظاهر «القول»

وقراءة واعية تخترق المعنى الأوّل وتبلغ إلى حيث تتألف شعلة الحكمة. هاتان القراءتان، بعيدا أن تتعارضًا، فإنهما تتكاملان، تهيئ الأولى للثانية»[25].

وما من شك أنّ «الأمثولة» بنمطيْها: القَصَص التمثيلي والقَصَص الرمزي تجمع بين هذين المستويين من التجلي النصي: «المثل» و«القصة»، ويُمكن أن نُلخِّص هذا التقابل بين المستويين انطلاقًا من الجدول التالي:

المثـــل	القصـــة
1. الحدث	1. الشخصية
2. السرد	2. العرض
3. الإسناد	3. التقرير المباشر
4. لا محدودية الزمان والمكان	4. وصف المكان والزمان
5. البعد التخييلي	5. البعد الواقعي
6. التكثيف والإيجاز	6. التفصيل والتدقيق
7. إثبات معنى وحكمة	7. إبراز موقف، أو فكرة، أو رأي
8. الكلام المجازي	8. الكلام الحرفي
9. الصورة الحسية	9. الصورة المجردة
10. اللـــهو	10. الجـــد
11. التجربة الإنسانية العامة	11. الموقف الإنساني الخاص
12. لغة المنطق	12. لغة الحكي
13. العبرة والموعظة	13. التشويق والإثارة
14. بنية حاملة بالإصلاح	14. انعكاس مرآوي للواقع
15. نوع سردي بسيط	15. نوع سردي مركب

ش 2 - الأمثولة نوع سردي مختلط

إن الحضور الكمّي والكيفي لكلٍّ من «المثل» و«القصة» داخل «الأمثولة» يأتي بشكل متكافئ ومتناوب إذ تظهر القصة فيعقبها المثل، ثم تظهر القصة فالمثل، أو المثل فالقصة، وهكذا دواليك إلى أن تنتهي الأمثولة بالقصة. ويمكن أن نبرز هذا التمظهر النصي على هذا النحو: قصة مثل قصة مثل مثل قصة مثل... قصة.

3-3 - التنويع الخطابي في الأمثولة:

إلى جانب الحضور التكاملي بين «المثل» و«القصة» تحضر أنماط أخرى من الخطاب، لا تخرج عن المقصدية العامة «للأمثولة» والمتمثلة أساسًا في استخلاص العبرة، والعمل بها من أجل تقويم وإصلاح الفعل والسلوك الإنسانيين.

نجد من بين هذه الأنماط الخطابية:المناظرة، والوصية، والأقوال المأثورة، نعتبرها تفريعات صغرى عن الخبر:

3-3 1- المناظـرة:

تَرِد المناظرة باعتبارها اختبارًا ذهنيًا يُتَوخى منه تقدير وتقييم معارف ومدارك الشخصية الحكائية (البطل) للتكهُّن بمدى كفايتها وقدرتها على انتصاب الحُكم، والقيادة السياسية والاجتماعية داخل مجتمع معين.

في السياق نفسه تشتغل المناظرة داخل «حكاية الملك جليعاد والشمّاس» حيث أجرى الوزير الشمّاس مناظرة لابن الملك «وردخان» لمعرفة مدى قدرته على أخذ زمام الحكم، والحرص على أمن البلاد، وعلى شؤون الرعية، فجاءت عبارة عن مجموعة من المسائل، تأخذ صيغة سؤال / جواب:

- أخبرني ما الدّائم المطلق وما كوناه؟
- قال الغلام : أمّا الدّائم المطلق، وأمّا الدائم من كونيه...
- إني أُحبّ أن تخبرني من أين علمت أنّ...؟
- قال الغلام: لأنّ... (ص: 518).
- صدقتَ فيما قلت وقبلته منك غير أنّي أُحبّ أن تُخبرني من أين علمت أنّ...؟
- قال الغلام: علمت ذلك... (ص: 519).

تبدأ المناظرة وتنتهي بحُكم قيمة وهو تزكية «وردخان» على أحقّيته بالخَلافة.

* بداية المناظرة: «وقال [الشماس] أبت الياقوتة ولو كانت في الجبل الأصم إلا أن تكون مضيئة كالسراج، وابنك هذا جوهرة، فما تمنعه حداثته من أن يكون حكيمًا والحمد لله على ما أولاه وأنا إن شاء الله تعالى في غد أسأله واستنطقه بما عنده في مجمع أجمعه له من خواص العلماء والأمراء. (ص: 518).

* نهاية المناظرة: «ثم قام شماس هو ومن حضر من العلماء وسجدوا للغلام وعظموه وبجلوه وضمه أبوه إلى صدره». (ص: 525).

في حين يأتي مضمون المناظرة ليُقدِّم أفكارًا وآراءَ تتعلق بموقف «وردخان» من المُلك، وتمييزه بين المَلك العادل والمَلك الجائر، وحديثه عن العلاقة بين الوزير والمَلك، ثم عن علاقة المَلك بالرعية، وهي مضامين تستشرف ما سيقع من أحداث في القصة تتعلق بخروج «وردخان» عن سيرة أبيه (الوصية)، واتّباعه هوى النساء، وبهذا يتراجع عن كل ما ذكره من أحاديث في المناظرة.

تُشكّل القصة، وخاصة الأحداث التي تتعلق بتأويل الرؤيا، خطابًا مفارقًا لخطاب المناظرة، بينما تمثل المناظرة نمطًا من التمثيل الذهني لمواقف «وردخان» من الحياة، والسياسة، والدين، لا تنسجم مع واقعه الحقيقي.

3-3 2- الوصيــة:

تعمل الوصيّة، إضافة إلى المثل، على إرشاد الشخصية الحكائية ووعظها من أجل السِّير على النّهج الصحيح، وتُبنى، هي أيضاً، على فعلِ الأمر الذي يعني وجوبَ العمل، لهذا الغرض تأخذ الوصية في «حكاية الملك جليعاد والشماس» صيغتين اثنتين:

أ- إذا فعلتَ كذا فافعل...

أو

ب- إذا فعلت كذا فلا تفعل...

تُؤدّي كلّ صيغة من هذه الصيغ وظيفةً تركيبيةً ودلاليةً معينةً:

أ - ترتبط الصيغة الأولى بمسار خُلقيّ على البطل إتباعه لذلك يتأسس الهدف فيها على التّوجيه.

ب - ترتبط الصيغة الثانية بعدم إتباع المسار الصحيح، أو الانحراف عنه، فيكون من اللازم ظهور خطاب النُّصح (الوصية) من أجل التّعديل والتقويم، لذلك يتأسس الهدف في هذه الصيغة على الإصلاح.

3-3 2- الأقوال المأثورة:

لا تخلو سواء القصة أو المثل من ذكر بعض الأقوال المأثورة:

1 - وقد قيل عداوة الطبع كلّما ضعف صاحبها كانت أقوى.

2 - وقد قيل: من استأمن عدوه على نفسه كان كمن أدخل يده في فم الأفعى.

3 - لأنَّه قد قيل: أكثر الناس خوفًا أوسعهم علمًا وأغبطهم خيرًا.

4 - وقد قيل: أنّ أحسن الرّعايَا من كان مَلكهم عادلاً وشرّهم من كان مَلكهم جائرًا.

يَتمّ إسناد الخطاب في القول المأثور إلى ضمير المجهول لأنّ الأهمية تكون لمحتوى الملفوظ (الفكرة أو العبرة) وليس للقائل، ويحضر القول المأثور في نوعين من السّرد:

أ - داخل «المثل»؛ يشتغل القول المأثور من أجل تأكيد المغزى الأخلاقي وتثبيته، ومن أجل التّدعيم الوعظي والإرشادي (المثال 2/1).

ب - داخل «القصة»؛ يشتغل القول المأثور من أجل القيام بوظيفة حِجاجية وبرهانية كي يَتمّ إقناع واستمالة المروي له حتّى يتبنى الفكرة، ويعمل بها. (المثال 4/3).

يَتمّ توظيف أنماط الخطاب الثلاثة (المناظرة/ الوصيّة / الأقوال المأثورة) لتدعيم الأبعاد الأخلاقية، وتسهيل عملية استيعابها لدى المروي له، فيصبح بذلك راوي «الأمثولة» «صورة أخرى من دمنة «داهية أديب» فيقوم بتدمير أسطورة القوّة بأسطورة القصّ، ويخلع عن القمع براثينه ويُعرّيه في مواجهة العقل»[26].

تركيــب:

هكذا تشتغل «الأمثولة» في «ألف ليلة وليلة» بمظهريها: القَصَص الرمزي والقَصَص التمثيلي في اتّساق مع المعنيين «التصوير» و«المماثلة»، بما يَفرضانه من صيغ خطابية تتوسل بالبلاغة المجازية، وما تفيض به من صور تمثيلية تُقرّب المعنى الذهني من مستوى الإدراك والتمثُّل. لذلك تعتمد «الأمثولة» على العديد من الخصّيصات البنيوية والأسلوبية في تبليغ المغزى الحِكمي، ويمكن إجمالها في:

1. خضوع «الأمثولة» لبناء تركيبيّ ثلاثيّ: الخروج إلى ميدان التّجربة، ممارسة التجربة، نتيجة التجربة، بناء يعمد إلى تمثيل التجربة الإنسانية عبر تدرّج حكائي يطمح إلى الانتقال من المستوى الحسّي إلى المستوى الذّهني، الذي يُخزِّن، في البدء، التقرير الحكمي، ويُترجمه بعد ذلك إلى فعلٍ أو سلوكٍ يَعكس اتّعاظ المتلقي، وأخذه بالعبرة.
2. اتّخاذ الطاقة الرمزية قناعًا للأمثولة من أجل إبلاغ المغزى الأخلاقي، فتسترسل الاستعارات متجاوزة حدود الجملة إلى حيِّز النص برمته، لتعكس عمق العواطف الإنسانية، والقيم الأخلاقية.
3. اعتماد «الأمثولة» في سرد الأحداث أو في التقرير الحكمي على بناء مقعّر، يُشكِّل السرد قاعدته، بينما يشكل التقرير طرفيه، إذ تبتدئ بتقرير يرتبط بمضمون القصة، ويُقدِّم

السرد هذا المضمون تمثيلاً عن طريق شخصيات إنسانية أو حيوانية، وتُختتم الأمثولة بتقرير يُؤكِّد الفكرة المرتبطة بمضمون القصة، فتأخذ شكل استنتاج، أو خلاصة عامة.

4. الأمثولة نوع سردي مختلط، يمزج بين البسيط (المثل) والمركّب (القصة)، تلحم بينهما علاقات مختلفة: «التمثيل»، و«المماثلة»، و«المشابهة». تظل لكل علاقة من هذه العلاقات صيغها الخطابية الخاصة، ومقصديتها التداولية المحدّدة.

إنّ الحضور الكمّي والكيفي «للمثل» و«للقصة» داخل «الأمثولة» يأتي بشكل متناوب، إذ تظهر القصة فيعقبها المثل، والعكس هو صحيح، إلى أن تختتم «الأمثولة» بالقصة التي يعود فيها السلوك القيمي إلى توازنه بعد تمثّل العبرة، والعمل بها.

الهوامش

(1) ألف ليلة وليلة، دارصادر، المجلد:1، (ص: 346).

(2) نفسه، (ص: 347).

(3) نفسه، (ص: 355).

(4) نفسه، (ص: 358).

(5) نفسه، (ص: 359).

(6) يصدر عن هذا النوع أسماء أخرى غير هذه المسميات: القصة على لسان الحيوان / المثل الخرافي / خرافة الحيوان / الخرافة على ألسن السباع والطير والبهائم / الأمثولة القومية / نوادر من حيل الحيوان / حكايات الأمثال / الحكاية المثلية.

(7) Morier (Henrier); Dictionnaire de poètique et rhétoriques. P.U.F 3éme éditions، 1981 (p: 65).

(8) يقطين(سعيد)، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي. المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط: 1، 1997، (ص: 197).

(9) Morier (Henrier); Dictionnaire de poétique et rhétoriques. P.U.F 3éme éditions، 1981 (p: 65).

(10) فراي (نور ثروب)، تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة: عصفور (محمد)، منشورات الجامعة الأردنية، 1991. (ص: 67).

(11) فون ديرلاين (فردريش)، الحكاية الخرافية، نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها. ترجمة إبراهيم (نبيلة)، مراجعة: إسماعيل (غزالدين)، دار القلم، بيروت، ط: 1، 1973، (ص: 94).

(12) ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، (ص: 436/437).

(13) أبو علي (محمد توفيق)، الأمثال العربية والعصر الجاهلي، دار النفائس، ط1، 1988، (ص: 46).

(14) الميداني (أبو الفضل)، مجمع الأمثال، تحقيق

محيي الدين (عبد الحميد)، المكتبة العصرية بيروت، 1992، (ص: 5).

(15) أبو علي (محمد توفيق)، الأمثال العربية والعصر الجاهلي، (ص: 45).

(16) جبوري غزول (فريال)، قصص الحيوان بين موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي، فصول: المجلد: 13 ، العدد: 3، 1994.

(17) ماجدولين (شرف الدين)، بيان شهرزاد، التشكيلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط: 1، 2001.

(18) تمتد حكاية الملك جليعاد والشماس من الليلة: 899 إلى الليلة 930، وتحتل الصفحات التالية: من ص: 505 إلى ص 551.

(19) سيتم التوسع في هذا النقطة في المبحث المتعلق بالأمثولة نوع سردي مختلط.

(20) الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، دار الكتب العلمية، ط: 1، 1988 (ص: 102، 103).

(21) الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 1، 1988 (ص: 85).

(22) ابراهيم (نبيلة)، الرمز والأمثولة في التعبير الشعبي، من «المجاز والتمثيل في العصور الوسطى»، تأليف: مجموعة من الباحثين، دار قرطبة، ط: 2، 1993، (ص: 138).

(23) ابن المقفع (عبد الله)، كليلة ودمنة، مكتبة لبنان، بيروت، ط: 2، 1991، (ص: 77/76).

(24) ابن وهب (الكاتب)، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: حنفي (محمد شرف)، مكتبة الشباب، مطبعة الرسالة (ب..ت)، (ص: 146/145).

(25) كليطو (عبد الفتاح)، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: الشرقاوي (عبد الكبير)، دار توبقال، ط: 1، 1993، (ص: 108).

(26) عصفور (جابر)، بلاغة المقموعين، من «المجاز والتمثيل في العصور الوسطى»، منشورات ألف، دارقرطبة، ط: 2، 1993، (ص: 44).

المكان في حكايات الطير والحيوان

يوسف اليوسف

تقول شهرزاد في حكاية تتعلق بالطيور في (ألف ليلة وليلة): بلغني أيها الملك السعيد أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان، طاووس يأوي إلى جانب البحر مع زوجته. وكان ذلك الموضع كثير السباع، وفيه من الوحوش الكثير أيضاً. غير أنه كان كثير الأشجار والأنهار. وفي (حكاية الثعلب مع الذئب وابن آوى) تقول: اعلم أيها الملك أن ثعلبا وذئبا ألفا وكرا فكانا يأويان إليه مع بعضهما ، فلبثا على ذلك مدة من الزمان.. إلخ. ثم نقرأ في (حكاية الغراب والسنور) على لسانها كذلك قولها: بلغني أيها الملك السعيد أن غرابا وسنورا كانا متآخيين. فبينما هما تحت شجرة على تلك الحالة... إلخ. ثم نقرأ في (حكاية الثعلب والغراب): وحكي أن ثعلباً سكن في بيت في الجبل .

فما الذي نلاحظه بخصوص المكان في هذه الحكايات وفي سواها مما لا تختلف عنها في حكايات الطير والحيوان في (ألف ليلة وليلة)؟

في الحكاية الاولى ليس ثمة سوى غابة على جانب بحر كثيرة السباع والأشجار والأنهار. وتكتفي الحكاية الثانية بالإشارة إلى وكر بدون أية ملامح أخرى للمكان. وفي الحكاية الثالثة ثمة شجرة يمكن للقارئ أن يتخيلها في أي مكان، تنتصب في وسط غيرها من الأشجار، أو منفردة في جبل أو في صحراء. في حين لا يحتل المكان في الحكاية الرابعة أكثر من الإشارة إلى وجود بيت للثعلب في الجبل، أي أننا أمام حكايات لا تقدم توصيفا واسعا للمكان، بل إنها لا تعيره أدنى اهتمام يمكن التوقف أمامه. وفي اعتقادنا فإن هذا يرجع لسببين أساسين؛ أولهما يرتبط ببنية الحكاية ذاتها ، والآخر يرتبط بهدف الحكايات في (ألف ليلة وليلة) ككل. فأما بالنسبة لبنية الحكاية، فإن هدف السرد فيها لا يتعامل مع المكان باعتباره واحداً من الغايات الفنية التي يجب التعامل معها بالمحسنات من التوصيف ذي الدلالات الذي يقود شهريار باعتباره هدف التلقي الأول، إلى إجهاد الفكر لاكتشاف ما تهدف إليه شهرزاد من المسرود الذي تقرره.

(2)

أي أن شهرزاد – وهي تروي حكاياتها – كانت تقدم ما هو رديف للحكاية الشعبية، وهذه في العموم الغالب تهمها الحكمة وتقديم العبرة، بالإضافة إلى ما نلاحظه من اعتماد بالدرجة الأساس على الحوار، باعتباره غاية السرد، ووسيلته لتوصيل هدف الحكايات الذي أشرنا إليه.

وبالإضافة إلى هذا، فإن الحكايات وهي تؤكد على أولوية الوقائع والأطر والشخصيات – كان لابد أن تظهر بمعزل عن المكان، الذي لا يعتبر عنصرًا من عناصر تفجير الدراما. فبنية السرد تهدف إلى تقديم أطروحات فكرية، من خلال أطر وأنماط وشخصيات لا ترى المكان كما تراه الشخصيات في القص الحديث. هذا من ناحية، ويمكن القول من ناحية أخرى، إن عالم حكايات الطير والحيوان – شأن عالم الأسطورة أو القصة البطولية أو حكايات الجن – تقع أحداثه في عالم معزول عن عالمنا من حيث عُنْصُرَا الزمان والمكان على حد سواء، والدليل على ذلك نراه في ابتداء الحكاية: كان في قديم الزمان ووسالف العصر والأوان.. إلخ. أي أنه أقرب ما يكون إلى عالم خيالي، للقارئ وللمستمع أن يرياه كيفما يشاءان. فالغابة يشكلها

هذا الشخص بطريقة تختلف عن تلك التي يشكلها بها غيره، وكذلك وكر الذئب والثعلب وبيت الثعلب.. إلخ. وهنا نلاحظ انفصال الصورة المتخيلة عن النمط الذي تقدمه الحكايات، وهي سمة من سمات الفانطازيا على العموم. ولأن الفانطازيا تقارن بالخيال كما يرى الناقد (ت، ي. إبتر)، فإن الصورة المتخيلة هي شأن من شؤون المتلقي ، يرسمها كيفما يشاء ، إذ ليس من هدف السرد تقديم صورة محددة حتى لو اختصت بالمكان ، وإنما هدفه شحذ العقل ، باعتباره هو الذي يقود إلى ما تسعى إليه الفانطازيا من إيجاد الحلول أقسى الهزائم ، بهدف إنقاذ شهريار وتحريره من قلقه ، وإعطائه شحنة من الأمل في تجاوز إحباطاته بسبب خيانة زوجته له.

يشير رشدي صالح في تقديمه للحكايات في طبعتها المصرية إلى قلق شهريار فيقول: ولكن انفراج قلقه لم يكن فيما نظن استسلاماً للخيال.

(3)

الجامح فحسب، بل كان استقبالا لمعارف جديدة عليه. وهذه المعارف التي تتدفق من شهرزاد هي خلاصة عقلها الناضج، ومعرفتها الكلية بكل شؤون الحياة. ولأنها تعيش سباقا بين الرغبة بالحياة وبين الخشية من قتل شهريار لها إن هي أنهت القص ، فإن هذا السباق سيحتم عليها عدم الاهتمام بالمكان وتوصيفاته، خشية الوقوع في المحذور من الإطالة والتكرار لتوصيفات قد تبدو مملة، وهذه أيضاً لا تنسجم مع قلق شهريار الذي تريد شهرزاد أن تنمي فيه كما يقول رشدي صالح شخصية طالب المعرفة، لتطرد من أعماقه شخصية ذلك الإنسان المتوتر القلق الذي كان يسفك دماء العذارى. ومن المهم أن نشير هنا إلى أن حكايات الطير والحيوان هي من نوع الحكايات الشارحة، وهذا النوع من الحكايات تهمه الغاية المعرفية التي تجيب عن الأسئلة التي تبعثها الحكايات الأصلية في عقل شهريار، وهي أقرب ما تكون إلى التداعيات المزاجية. لذا نلاحظ فيها التشظي – حكاية أو أكثر داخل الحكاية الأساسية – الذي وضع غايته الأساسية في محاكاة حلم العقل والبنية المتمخضة عنها تمنحان الإمكانية باستقراء الحكايات

وتحليلها من خلال مقاييس علم النفس ومعاييره. وهي سمة من سمات الفانطازيا التي لا تهدف فقط – على مستوى حكايات الطير – إلى إمتاع شهريار وتسليته، إنما لتزرع عنده الرغبة في تجاوز ما أشرنا إليه من قلق. وإذا أردنا أن نشبه الحكايات بلون فني، فإنها أقرب ما تكون إلى الحواريات، التي تتحدث عن الإنسان في هذه الحياة، حتى من خلال حكايات الطير والحيوان، التي نفهمها بربطها بمعادلاتها الرمزية. ولعل رشدي صالح قد أصاب كبد الحقيقة عند حديثه عن أسباب خلود (ألف ليلة وليلة) فقل: ويبدو لي أن أحد الأسباب الكامنة في مادة ألف ليلة التي أقدرتها على أن تعيش قروناً، وتعبر الأجيال الكثيرة، وأن تخاطب الإنسان في أوروبا وأمريكا، حيث بلغت الحضارة الصناعية غايتها، ثم تخاطبنا نحن، وقد اجتزنا منتصف القرن العشرين، أقول إن أحد هذه السباب، هو أن في مادة ألف ليلة، خيطاً دائباً، يتصل بالحوار حول مكانة الإنسان من الحياة، وبالتالي يتصل بمصيره.

(4)

وإذا كنا نعتبر المكان وتوصيفه هدفاً من أهداف النص الحديث، فإننا لا نشترط هذا في الحكايات، وهي التي تقترن بالفتطازيا، أو بأحلام اليقظة، التي تتوسل بالحلول السهلة كما تشير نظريات علم النفس. لذا فليس من الغرابة أن تقلب الحكايات ظهر المجن للمكان، فتركيبها يقوم على تدفق المعلومة فحسب.

استلهام التراث السردي في الرواية العربية الجديدة

حسن لشكر

هـذه ظاهرة سردية بارزة تميُز عدداً من نصوص مدونة الخطاب الروائي العربي الجديد التي عمدت للنهل من أساليب التراث السردي العربي القديم (كالمقامة - الترسل - الرحلة - كتب التصوف...) لصياغة هوية خاصة للرواية العربية، وتتمظهر في نسيج النص وحدات سردية صغرى مُدمجة في بنية الخطاب الروائيٍ (خصوصاً صيغ التركيب وبنية الجملة).

وهذا ما نلمسه في نصوص جمال الغيطاني واميل حبيبي، وصلاح الدين بوجاه، وسالم حميش وغيرهم (في المشرق والمغرب) فقد ركزوا على البعد اللغوي في حَبْك المتخيل السردي، ونسج الإشارات التاريخية والواقعية، ويتجلى ذلك في استخدام ألفاظ عتيقة وصيغ وتراكيب تراثية في سياق تأسيس خصوصيتها ومواجهة تيار «التغريب» وإثراء أساليب السرد وأشكال القص.

يقول جمال الغيطاني متزعم هذا الاتجاه: «ولقد كان وعيي بالتراث العربي ما جعلني أشعر الآن أنني أستطيع أن أتجاوز ما سبق من أشكال

عالمية في التعبير. وقد آن الأوان لكي يتجه الإبداع العربي إلى إيجاد جسر مع الطرائق القديمة خاصة أن هذه الطرق خصبة جداً. وهو الأمر الذي سيعطي لإبداعنا عنصر التمايز والخصوبة (..) فالمسألة إذن هي مسألة حضارية شاملة تهدف إلى مواجهة الغزو الغربي الذي يستهدف تشويه الشخصية العربية»[1].

1. تجاوز الأشكال الغربية والتحرر من مركزيتها المهيمنة وتخصيب طرائق السرد وأنماط الحكي: «فقد كانت الرواية الغربية تمثل مقياساً يجب أن يحتذى به. فما أقوم به محاولة تسجيل شكل روائي يستمد مقوماته من التراث العربي بمفهومه الواسع بدءاً من التراث الشفهي للموروث الشعبي لإيجاد أشكال فنية تتوفر فيها مساحة أكبر من القدرة على التعبير والحرية..»[2].
2. استلهام الأساليب التراثية من أجل تطويرها وتطويعها لطرائق السرد الحديثة. فالأمر لا يقتصر على محاكاة المادة التراثية؛ بل يتعدى ذلك لاستلهامها وصهرها في أفق تخييلي متدفق يخضع لشروط التمثل الحداثي وتأسيس أفق إبداعي جديد أقرب إلى التعبير عن خصوصية الهوية العربية.

لقد استوحى كتّاب «الحساسية السابقة» النصوص التراثية أيضاً منذ القرن 19، لكنهم أخضعوها لسكونية النص التراثي: «أي جاء النص ساكناً، لأنه لم يتفاعل مع بنية الواقع الحاضر قد تفاعله مع البنية التراثية، فظل معنى النص معلقاً حول المعنى التراثي»[3]، بمعنى: «أن النص التراثي في هذه الحالة يكون بديلاً عن السرد الروائي، لكنه لم يصل إلى حد التعبير عن الواقع الحاضر، ومن ثم معناه ساكناً عند المعنى التراثي»[4].

ونمثل، هنا، بالرواية التاريخية لزيدان ومحمد فريد أبو حديد التي انشغلت أولاً بتقريب التاريخ من القارئ وتقديمه في شكل مشوق، شارح. وبعض الروايات الفنية كإبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني للمازني: «حيث نجد الكاتب قد استوحى بعض النصوص الشعرية لبعض الشعراء العرب مثل بشار، ابن برد، ومهيار الديلمي، وابن الرومي، وأبي تمام. لكن مثل هذه النصوص الشعرية لم تشكل بنية جوهرية في الرواية، بل جاءت إشارة عابرة لا تحمل أي دلالة رمزية أو إيحائية، وتعد وسيلة لإيضاح ما يقصده الكاتب. ويعد بناء مثل هذه النصوص ساكناً، لأنه يكون تفسيراً لما يبغي الكاتب قوله على لسان شخصياته، فيجيء عوضاً عن السرد الروائي دون أن يحمل

أبعاداً أخرى غير بعده التراثي»[5]. وأيضاً «أحلام شهرزاد»[6] التي حاول فيها طه حسين استيحاء شكل الليالي العربية وحملها أبعاداً معاصرة، لكن أفكار السارد كانت مقيدة بأفكار شخصيات الليالي وسياقها الإبداعي: «أي أن الكاتب عندما استوحى الشكل الشعبي، جعل الأفكار والشخصيات والأحداث أسيرة لمقتضيات هذا الشكل الشعبي كما هو»[7]. تبدأ أحداث هذه الرواية في الليلة التاسعة بعد الألف، عندما وجد شهريار نفسه وحيداً دون حكايات أو مسامرة، بعد أن أخلدت شهرزاد إلى الراحة مطمئنة إلى نسيان شهريار عادة القتل: «التي أبدل بها فناً حكائياً، ودراية قصية، ورثهما منها، فيبدأ شهريار باستحضار حكايته من وحي حكايات شهرزاد»[8].

وقد حاول بعض الكتاب صياغة حركية ما داخل النص التراثي لينفتح على تعدد الدلالات والمعاني من خلال توظيف النصوص الشفوية والأغاني والمواويل الشعبية مثل رواية «الأرض» (1954) لعبدالرحمن الشرقاوي إذ شكلت هذه النصوص: «ملمحاً فنياً بارزاً في بناء الرواية، هذا الملمح أدى إلى حركية النص. لأن مثل هذا التكنيك يعمل على تفجير طاقات المعنى، ويجعل النص غير ساكن عند معنى واحد»[9].

لكن المنطق المحرك لهذا المتن، بصفة عامة، هو الاحتكام لقوانين النص التراثي، إلى أن جاءت «الحساسية الروائية الجديدة» التي وظفت الأبنية اللغوية التراثية لتخصيب المتخيل الروائي وإعطائه هوية خاصة. (النمط الأسطوري أو الصوفي أو التاريخي...).

تتجسد هذه النزعة - كما قلنا بشكل خاص - في روايات الغيطاني التي تنبني على «تقنية» الانتقال من زمن تاريخي إلى آخر لفهم القوانين السردية التي تحكم العقل العربي. إنه يتكئ على التاريخ والموروث الفكري والثقافي والديني لفهم ما جرى وإضاءة الحاضر: «وجمال الغيطاني الذي يتناول بالدرس الجاد الآثار الأدبية العربية القروسطية يُنوِّع دوماً الشكل التوليفي الأسلوبي لروايته منتقياً «نموذجاً» له. فمرة ينتقي الأخبار التاريخية وأخرى الرسالة الصوفية أو الرسالة الإخوانية (رسالة في الصبابة والوجد) (سنة 1987) أو وصف الأرض التاريخي الجغرافي (خطط الغيطاني) (سنة 1981)، ويتقن جمال الغيطاني (..) التوصل إلى جعل روايته تُخلِّف انطباعاً بأنها تجمع في الوقت نفسه ما بين التقليدية والعصرية»[10]. فخطط الغيطاني - مثلاً - تستمد مرجعيتها وأنساقها التعبيرية من خلال محاورة

أسلوب الرحلات لتقرير المشاهدات ووصف الأحداث، واستحضار أسلوب الابتهالات الصوفية: «سبحانك يا من يمسك بالسر، وتُخفي الجوهر (..) ربي أستعيذ بك من الشيطان، ربي ألهمني صبراً جميلاً..»(11).

وتُوفر رصيداً وافراً من الغريب والعجيب، كما تمتح من السجل التراثي والذاكرة الشعبية لخلق شكل روائي مغاير. وتغني كل ذلك بمحاورة سجلات لغوية أخرى كنصوص من القرآن الكريم والحديث والشعر والفلسفة.. إلخ. إنها: «محاولة جريئة لإنشاء خطط معاصرة تستفيد من أشكال الكتابات التراثية، وطرق توزيع العناوين الفرعية، ووضع عناوين للفقرات، والإيحاء بفضاء تاريخي ينتسب إلى الماضي، ويعمل هذا القناع التاريخي في الخطط على شرح مراتبية السلطة، وأسباب الصراعات فيها، وارتقاء بعضهم إلى هرم وتقهقر البعض الآخر، ونزوله سلم الهرم وما يهمنا في هذا السياق هو أن عمل الغيطاني يظل يتمتع بالخصائص البنيوية للرواية»(12).

و«الزيتي بركات» تستوحي التعبيرات التراثية التي كان يستخدمها المؤرخون في المرحلة المملوكية خاصة ابن إياس الذي عارض كتابه: «بدائع الزهور» وحاكاه موضوعاً وأحداثاً وتعبيرات، إذ نلمس التطابق على مستوى الكلمات وتراكيب الجمل وسياق التعبير ومنطق السرد: «وقد استطاع الغيطاني أن يُضَمّن هذه التعبيرات في سياق الجمل والتراكيب اللغوية عنده، بحيث اقتربت تعبيراته وتراكيب الجملة عنده من تعبيرات وتراكيب ابن إياس»(13)، إلى درجة أنه يتخيل للقارئ، في الوهلة الأولى، أن الأمر يتعلق بمؤلف تاريخي: «وقد تعددت مناحي هذه التعبيرات، فمنها ما يستخدم الألفاظ التي تدور حول الألقاب والوظائف المملوكية العليا في الدولة، ومنها ما يستخدم أسماء الشخصيات التاريخية البارزة»(14)، ومنها ما يستخدم طبيعة اللغة التراثية. وقد أفرغ هذا المخزون التراثي في نسيج النص الذي اقتدى نص ابن إياس واتبع خطواته وحاكاه في ألفاظه وتراكيبه اللغوية: «ومن هنا تأتي التراكيب اللغوية المتمثلة في بداية الجملة، وتتابعها وعطفها، وما تتضمنه من أسماء شخصيات وأماكن وألقاب متوافقة مع ابن إياس»(15).

ومع أن المحاكاة كانت شاملة، فإن نص الغيطاني يسعى للتفرد، نجد - مثلاً - «ابن إياس يسرد أحداثه على وجه السرعة دون تطويل أو حشو، بينما الغيطاني يتناول جزئيات الحدث الواقعة ويضيف إليها أبعاداً معاصرة، فيطول وصفه وسرده

لهذه الحادثة، مما يؤدي إلى طول الجمل والعبارات»[16]. كما: «أن الغيطاني يُدخل أحياناً بعض التعديلات في بنية الكلمة أو سياق الجملة كالتقديم أو التأخير ليستقيم المعنى»[17]، ويمزج أحياناً بين النص الروائي والنص التراثي (بين تعبيرات الكاتب وتعبيرات ابن إياس).

كما يختلف الشكل التاريخي الذي صاغه الغيطاني في شكل الكتابات التاريخية رغم احتفائه بالتاريخ كما ورد عند ابن إياس: «من هنا يختلف الشكل التاريخي عند الغيطاني عن الشكل الفني في الروايات التاريخية، لأن الشكل التاريخي عند الغيطاني يعتمد على استلهام الحدث والنص واللغة والشخصية والقالب التراثي - التاريخي فيكون الشكل الفني في الرواية بمثابة محاكاة لشكل الكتابات التاريخية عند المؤرخين، لكنه يحملها أبعاداً فنية وإيحائية فيصبح استلهام الشكل التاريخي ذاته له وظيفة فنية في بناء الرواية، كما أن هذا الشكل يغاير الشكل التقليدي في القص، لأنه يعتمد على الملامح المستحدثة في البناء الروائي»[18].

لقد طوع الغيطاني الشكل التاريخي عند ابن إياس وسعى لترهينه وإخضاعه لمقتضيات الشكل الروائي. إذ تتخلله عدة مقومات وعناصر حديثة (تفعيل جهاز المخابرات المعاصر في سياق المتخيل الروائي – إضافة شخصية سعيد الجهيني لقائمة الشخصيات (يمثل الكاتب) + الحوار + تشكيل صور خيالية في تآلف مع المعطيات التاريخية.. إلخ)، أي أن أسلوب السرد التاريخي وأشكال تمظهره الروائي مجرد حافز لفتح آفاق جديدة للواقعية: «وعندما أتحدث عن التراث فأنا أعني به أن عجلة الحيوية مستمرة في الواقع، وليس أشكالاً جامدة. فالتراث موجود في الواقع العربي والوعي به، بالإضافة إلى الاستناد إليه وتطويره سوف يساعد على اجتياز حالة التردي التي نعيشها. فالمسألة إذن هي مسألة حضارية شاملة تهدف إلى مواجهة الغزو الغربي الذي يستهدف تشويه الشخصية العربية»[19].

وبذلك فالزيني بركات تحاول إقامة علاقات جديدة بين الأساليب التراثية من أجل تطويرها لطرائق السرد الحديثة وخلق واقعية جديدة: «استخدامي للتاريخ المملوكي لم يكن في اتجاه الرمزية، بقدر ما كان في اتجاه محاولة فتح آفاق جديدة للواقعية»[20].

هكذا «انتقى الغيطاني من التراث العربي (الحديث نسبياً) شكلاً روائياً متميزاً

وشخصية أدبية وتاريخية وعصراً تاريخياً هاماً موحياً ليؤسس عليها جميعاً بناء روايته العربية الأصيلة «الزيني بركات» ويسقط من خلالها رؤاه السياسية والاجتماعية، وإدانته لسيطرة نظم البصاصين التي تسلط القهر والإرهاب والرعب ضد حرية الإنسان في كل زمان ومكان»[21]. لكن هيمنة المادة التاريخية وبعض مظاهر الترهل في الرواية (الإسراف في استخدام التقارير والرسائل والنداءات والخطب.. إلخ) ونقل مقاطع طويلة من كتاب ابن إياس... إلخ، حد نسبياً من سلطة المتخيل ومن ترهين أنماط الكتابة المملوكية.

أما رواية: «رسالة في الصبابة والوجد» فاستعارات قالب الترسل وصيغت بلغة تراثية تستلهم مجموعة من الأساليب (اللغة المذهبية واللغة التاريخية واللغة الصوفية).. وبذلك» «تعيد الاعتبار من جديد للنبالة اللسانية من خلال تركيب الجمل النصية السردية، والتعامل مع المعجم حيث نلاحظ إحياءً حاداً لمفردات المعجم العتيق، وإعادة الاعتبار للصياغة اللسانية التراثية، والأساليب البلاغية المعتمدة في ذلك: من سمع وترادف وموازنة وإطناب.. إلخ»[22].

وقد توج الغيطاني كل ذلك بنبرات أسلوبية مستحدثة ومحكيات واقعية، مما جعل «الحداثة تتحقق بالتواصل مع التراث»[23] في هذا النص.

وفي «الزعفراني» نحا الغيطاني منحىً سردياً خاصاً، ولكنه لا يخرج عن السياق العام لتجربته: «في الزعفراني كنت أعبر عن الأحداث بروح محايدة لأنه تقارير. ولم يكن ممكناً محاكاة أسلوب شعري في التقارير»[24].

فالنَّفَس الروائي ومستويات تشكل الدلالات الروائية تمتح من النساق التراثي ومن القاعدة الروائية لتجربة الغيطاني. لكن الرواية تنطلق من حاضر السرد وليس من الماضي (كما فعلت الزيني بركات) لتصوير وقائع وملابسات الحياة في «حارة الزعفراني» العريق (في القاهرة) ورصد مظاهر العجز الجنسي وآثاره الذي أصاب رجالها جميعاً، وكل من يدخل إليها (الشيخ عطية هو الذي قام بتعنين هؤلاء:

«تتألف الرواية من عدة ملفات بدلاً من الفصول، ومن وثائق وتقارير ومذكرات تسهم كلها في تركيب معمار الرواية وتقديم شخصياتها وتطوير الراوي التقليدي والأوصاف الخارجية المباشرة، وبين لغة التقارير التقريرية الجافة والمونولوج الداخلي وتيار الوعي واختلاط الأزمنة»[25].

وقد جمعت الرواية بين البعد الواقعي والأسطوري، ولعب الخيال دوراً قاعدياً في بناء الأحداث (تضفي الرواية مثلاً صفات أسطورية على الشيخ عطية وتشحنها بالغموض والإبهام..). لقد جاءت على شكل تقرير صحفي مفعم بالتقارير المتخيلة وموجه نحو «أصالة» متفردة.

ويتجه الغيطاني في «كتاب التجليات» إلى التراث الصوفي، وينهل منه لصياغة عالمه التخيلي. خاصة أنه يتعلق بالموت، بالزمن بالنسيان. فهو بمثابة: «تأملات صوفية وجودية تسكن الزمان الماضي والزمن الحاضر، وتقوم برحلة من الحاضر إلى الماضي، ومن الماضي إلى الحاضر. إنها شيء يشبه كتابات النفرى وابن عربي موشحة ببعض الفقرات السردية التي يطل من بين سطورها وجه والد الراوي، ثم وجه جمال عبدالناصر، حيث يصبح تبادل وجه الأب ووجه عبدالناصر علامة على تماهيهما في وعي الراوي الذي يطابق نفسه مع وعي الكاتب»[26].

يتماهى السارد، في محكياته المتشابكة، مع باقي الشخصيات التراثية المستحضرة ويتحد معها (الحسين - ابن عربي...) كما يتماهى مع الشخصيات المعاصرة (خاصة عبدالناصر) مستخدماً اللغة الصوفية لرصد قتامة الواهقع وفواجعه.

يتخذ الغيطاني في «التجليات»: «النهج الصوفي وسيلة تعبيرية في بناء الشخصية التراثية الصوفية مثل شخصية الإمام الحسين، أو ابن العربي، وتكون هذه الشخصيات بمثابة الدعامة الأساسية في بناء الرواية. ويعبر الكاتب من خلال هذه الشخصيات عن الحصار والحواجز والقيود الزمنية والمكانية التي تُقيّد الإنسان ويكون الخلاص في الاهتداء إلى هذه الشخصية»[27]. إنه يستثمر منطق الرحلة الرمزية إلى العالم الآخر بموازاة رحلته الأرضية لبلورة الأحوال العامة والخاصة والتأمل في أحوال الكون والإنسان، ولإنجاز ذلك يسترفد من اللغة الصوفية ذات النغمة الحزينة: «فالتجليات تنطلق من حالة حزن غامر، حزن شخصي وحزم عام، وبالتالي كان أقرب الأساليب للتعبير عن هذا الحزن هو استلهام اللغة الصوفية وليس نسخها. فحاولت أن أعمل نوعاً من الاستلهام باللغة الصوفية. وأعتقد أن اللغة الموجودة في «التجليات» ليست لغة الغيطاني وليست فعلاً لغة ابن عربي أو عبدالكريم الجيلاني..»[28]. وينفتح على عدة أجناس أدبية تراثية (الترسل مثلاً): «وهكذا نجد أن (كتاب التجليات) يكسر نمطية الجنس (الأدبي) المغلق، ويصير هذا الأخير مفتوحاً على هذا النمط من

الحكي التقليدي منذ الاستهلال عندما يختار المؤلف صيغة الماضي للرواية، أعني القص بمفهوم الموروث منه. ويتخذ السارد في هذا السياق صفة "راوية" أو حاك يقص (يروي) أخباره ومشاهداته على أنيس له أو جالس معه في مجمع، أو حلقة، أو مجلس، أو «مقامة»، ويفصل بين «الخبر» بفاصلة (فاصل) قد تتخذ صيغة مثل أو حكمة، أو صيغة قول من الأقوال السائرة التي تُغلِّف نبرتها الوعظية والتلقينية عدة مقاطع من النص»[29].

إن المكون الصوفي يشكل قاعدة النص، لكن هذا الأخير ينفتح أيضاً على المعارضة الأسلوبية والتضمين الشعري وإعادة إنتاج المعاني القرآنية وسجلات الكتابة التراثية القديمة والأساليب الحديثة واستواء الحقيقي والمتخيل. هكذا يركِّب النص «قبسة» متعددة المستويات السردية والتركيبية والأسلوبية على قاعدة الحكي الصوفي والنزعة التأصيلية: «ولا ننسى انفتاح هذا النص أيضاً على جنس السيرة الذاتية إلى جانب الاغتراف من جنس الهاجيوغرافيا وجنس السيرة البطولية الشعبية من خلال قصتي تجلِّي الحسين وجمال عبدالناصر وتقاطعهما. ويتضح كل هذا عندما نراهن على تماهي السارد (الشخصية) مع المؤلف (كاتب النص) الذي يؤسس ميثاق التخيل. ومن ثم تقوم بين المؤلف والسارد علائق وساطة تتولد عنها جملة توليفات ممكنة أبرزها تداخل السارد والمؤلف في انصهار تام»[30].

بناء على ما سلف نستنتج أن «كتاب التجليات» يستثمر النسق التراثي ويعمل، في الآن ذاته، على ممارسة التجريب وترسيخه. فهو يحاور الأشكال التراثية ويجعلها العمود الفقري للمحكي، ولكنه يحاور أيضاً الأشكال الحديثة: «ونستطيع القول بعد هذا كله بأن (كتاب التجليات) جمع عدة ممكنات أدبية، فهو يراهن على تحديث الشكل، ويميل إلى محاورة القديم، وبين هذا الأفق وذاك ينشد إلى واقعية تجعل منه نصاً متميزاً»[31].

هكذا يحتكم إلى تشغيل التراث وعتاقة البناء والتركيب لاستنبات هوية خاصة للرواية العربية وتأصيل قواعدها وممكناتها السردية مع استقطاب أشكال حديثة: «إن النص يشيد أفق كتابة روائية مسكونة بهاجس المغامرة والفرادة في خلخلة الحداثة الروائية العربية المعاصرة، ويطرح أسئلة جديدة بالنسبة إلى هذه الحداثة من حيث التخلص من الإحساس الداخلي بسيطرة المقاييس المتمثلة في الرواية الكلاسيكية أو الروايات التي كتبت في أوروبا وأمريكا

في إطار موجات التجديد المنبثقة من هذه الأشكال»[32].

لقد ظل النص وفياً لثوابت التراث ولغاته الجاهزة، ولكنه سعى - أيضاً - لصوغ جمالي "جديد" لهذه القوالب التراثية وتجاوز الرهبة تجاه الأشكال الغربية.

في هذا الإطار تندرج أيضاً روايات إميل حبيبي المحملة برهانات التحديث والمهورة بعناصر «التأصيل»: «لقد أنتج إميل حبيبي أعماله معتمداً على ثقافة كونية، ومعتمداً أولاً على معرفة دقيقة بتاريخه الأدبي.. هذا ما جعل من إسهام إميل تأصيلاً حقيقياً للرواية العربية، مساهة تأخذ بالموروث الأدبي العربي وتعيد صياغته على ضوء الراهن والمعيش»[33].

لقد أنتج حبيبي نصوصاً متفردة حافلة بالثراء التخييلي واللغوي، زاخرة بأنساق السرد التراثي: "يعثر من يقف مطولاً أمام نتاجات إميل حبيبي الأدبية على أشكال أدبية نادراً ما يعثر عليها في نتاجات عربية أخرى. فهو يعثر على استعارة الأشكال الروائية الشعبية واستخدام طريقة (الراوي) في السرد الروائي، واستخدام (صندوق العجب)، وأسلوب السرد على طريقة (الحكواتي) فضلاً عن استعارات مطولة للعديد من المفردات الشعبية المتداولة والأسماء والأماكن والأشخاص، واساليب الحوار اليومية، والأمثال والحكم التراثية»[34].

فرواية «المتشائل» - مثلاً - تختزن رصيداً معرفياً وتراثياً مهماً يبرز على مستوى اللغة والإحالة والتركيب وطرائق الحكي. فهي تستلهم: «فن المقامة في صفتين أساسيتين، أولهما شخصية البطل التي تكون طريقة لا سلطة لها، حياتها تجوال وتنقل. وثانيهما: نقل عدد كبير من الوقائع والمشاهدات هي حلقات فيما يمر به ويتعرض له بطل المقامة (..) وسعيد المتشائل كبطل مقامات الهمذاني شاهد من نوع خاص على أحداث زمانه بعينه، وكل وحدة من مشاهداته، تشكل وحدة تندرج ضمن مجموعة من الوحدات المتماثلة»[35]. فضلاً عن منطق وشكل الكتابة المقامية: «استلهم حبيبي على امتداد رواية المتشائل طاقة من الحكايات الشعبية والأمثال دخلت في صلب النسيج الروائي لتحقيق أهداف فنية وفكرية متواشجة فاستفاد من الإمكانات الأسلوبية للحكاية الشعبية، ومن قدرة الأمثال على التكثيف والإيحاء. وقد استخدم أسلوب الحكاية في القص ومازج بينه وبين لغات الأمثال المكثفة الموحية، ذات الجمل القصار، أو بين أسلوب المقامات (وأسلوبها الطباق والسجع

والجناح والتضخيم والتلاعب بالألفاظ) وأسلوب (العنعنة) وأسلوب رواة الأخبار والأشعار والحديث، ليخرج من هذا الخليط المتمازج بأسلوب مميز مستقل يتسم بالطابع الساخر الفكه»[36]. إذن فالمتشائل نموذج دال على حضور النزعة التراثية المكلفة بتطوير الشبكات الدلالية والأسلوبية للنص الروائي وتخصيبها التي تطبع باقي إنجازاته السردية.

فما يميز «سرايا بنت الغول»[37] – مثلاً – عالمها السردي الخاص ولغتها التراثية واستدعاؤها لنصوص تراثية مختلفة لكل من المعري من خلال «رسالة الغفران» (ص76-83-111)، وابن المقفع من خلال كليلة ودمنة (ص 78). هذا بالإضافة إلى مقاطع من سفر التكوين الإصحاح السادس (ص 151)، الإصحاح الأول (ص 191).

بموازاة هذه النصوص النثرية استلهم المؤلف مدونة الشعر العربي القديم أبيات لامرئ القيس (ص 95)، وابن زريق (ص59) وابن الرومي (ص 80) وهُدّبة بن حشرم (ص 98)، أمية بن أبي الصلت الثقفي (ص129)، عمر الخيام (ص141)، المتنبي (ص 85). هذا فضلاً عن أبيات أخرى لم يذكر قائلها.

لقد فسح المجال، هنا، للشعر ليخترق الفضاء الروائي ويسهم في تكثيف الدلالة وتنويع مسار السرد، ويخلق جسوراً مع الموروث الشعبي الكلاسيكي، وبذلك: «يجعل من الشعر صوتاً روائياً مسعفاً في تبليغ خطابات المستنسخ التي تعمل في الرواية كوسائط لإعادة توزيع فضاء الكتابة وفضاء الأدوار»[38].

ولم يكتف النص بذلك؛ بل انفتح على الخرافة والمقامة والخبر والرحلة وألف ليلة وليلة والتاريخ العربي، واستفاد من جل الأنساق السردية التراثية، لكنه تعامل معها بصيغ ديناميكية لا باعتبارها قوالب جاهزة، هكذا: «يمكن أن نعثر في رواية إميل حبيبي على عديد من صور التضمين الشعري والنثر والسجع والعنونات والألقاب والأسماء والسخرية المحاة والتندّر المباشر والمقتبسات وصور التناص التي نعثر عليها بشكل ثر، وملامح التراجم العربية ومغامرات الرحلات القديمة.. إلخ»[39].

إن حبيبي يشكل محطة أساسية في علاقة الرواية العربية بالتراث؛ مما جعل الغيطاني يقول عنه: «فهذا الروائي أهم روائي عربي بالنسبة لي لأنه يمضي في طريق مواز لي، وأنا أمضي في طريق مواز له وإن اختلف الاتجاه»[40].

ينسج هذا المبدع اللحظات الروائية بمهارة، ويعمل على تكسير ضوابط وقواعد الكتابة الروائية الكلاسيكية، فهو: «لا يكتب الرواية، كما ترسخت في معهودنا الثقافي وتعاريفنا المدرسية الكلاسيكية، ولكنه يكتب شيئاً هو أقرب في تسميته إلى ما يمكن أن نطلق عليها (جامع الأنواع)»(41). يقول حبيبي مؤكداً هذه الفرضية وموضحاً نهجه الإبداعي: «صحيح أن أقوم به من أعمال أدبية هو التجريبية، وفي هذا المجال أريد أن أكون طليعياً»(42).

هذا المبدع المتفرد ينفتح، في نصوصه، على المعارف المتعددة (تاريخ، جغرافية، فلسفة، أدب..) في أفق تحقيق الصنعة الروائية التي تلعب فيها مقصدية المؤلف دوراً فاعلاً وديناميا، حيث تتوخى - نظرياً وإجرائياً - تأسيس التجريب الشكلي والوظيفي لبنيات نصية مستعارة من مخزون الذاكرة الأدبية والتراث الشفوي لخلخلة البنية السردية وتكسير التسلسل الخطي الرتيب للنسق الحكائي: «إن إميل حبيبي يرتكز على التراث بشقيه «الكلاسي والشعبي» في محاولته لتطوير الفن الروائي العربي، والولوج به حقل التجديد والاستكشاف لحل «إشكالية الشكل»»(43).

فالرواية عنده تستدرج نبرات أسلوبية متنوعة لتخصيب العالم المتخيل، وتستقطب لغات وأصوات متعددة يُمَرِّرُها عبر ذات السرد (الأنا الثانية للمؤلف) الذي يعتمد على الذاكرة لتشخيص المحكي وتموجاته وتشييد كتابة شذرية تعمد إلى تفتيت وحدة السرد. في هذا الإطار تم تشغيل الأمثال - مثلاً - في «سرايا بنت الغول» من منطلق تنشيط الذاكرة الفلسطينية وإيحائها وإثراء النسق الحكائي، وبذلك اكتسبت قيمة تعبيرية ورمزية: «فالالتجاء إلى الأمثال والشعارات والقوالب الجاهزة كلها قنوات لتأكيد سلطة المقول في الرواية»(44).

كما تملأ عدة مرددات غنائية وشعبية فضاء هذا النص: أسمهان (ص 72) وفيروز (ص 64 وص 169)، وغنائيات سرايا (ص 113) لتحفيز المخيلة وتجاوز أحادية اللغة الروائية؛ إذ تم تحويلها من حقل متداول إلى حقل وظيفي، فأقحمت داخل النسيج السردي محملة برصيدها الإيقاعي والانفعالي لدعم الإيهام بواقعية الأحداث وتعزيز سياق انتقاء البطولات الجاهزة في الرواية.

إلى جانب ذلك استعار نص «سرايا» بعض الأحاديث النبوية والنصوص القرآنية لإلقاء الضوء على حالات وإنتاج مواضعات،

حيث نزع المؤلف هذه القوالب العقائدية من سياقها التاريخي لدعم المجال التأملي في الرواية وتنويع السرد: «وتعمل القوالب العقائدية لخطابات المستنسخ على التشبه والتماثل بالتقليد والطقوس الروحية نقل ذلك إلى مجال الرواية وتلوينها به، مما يجعل القوالب العقائدية تقترب من قوالب الأمثال في إثارتها لنزعة التأمل في الرواية، مما ينقل القارئ من المجال السردي والحكائي إلى مجال يتكسر فيه خيط الاسترسال، ويفسح فيه المجال لسلطة فنية وللتعزيم على روح الأموات في الأحياء»(45).

وتنفتح «سرايا بنت الغول» - إضافة إلى ما سلف - على نبرات أسلوبية ساخرة مدعمة بباروديات الخطاب الروائي. وتتجلى هذه الباروديات في شكل معارضات ساخرة وخطابات هزلية أسعفت المؤلف على التحويل الدلالي لعدة نصوص وإبراز أبعاد ودلالات(46)، أي أنها تؤثث الفضاء النصي بإيحاءات متعددة وتوسع آفاقه الدلالية والمرجعية.

وقد سبق أن دشن حبيبي هذا المنحى الإبداعي - كما رأينا سابقاً - في «المتشائل» حيث أثبت قدرته على الاستفادة من التراث القديم بمزج الأساليب الحديثة بأسلوب المقامات وألف ليلة وليلة والفنون البلاغية القديمة، لكن في قالب بعيد عن الإسفاف والتكلف مغلّف بالسخرية كبنية أساسية تعيد صياغة المأثور(47).

وفي «سداسية الأيام الستة» تعددت أشكال التفاعل النصي بحيث يمكن إجمالها في الأنواع التالية:

«1 - المستنسخ الاستهلالي. 2 - المستنسخ الشعري. 3 - مستنسخ الرسائل والمفكرات. 4 - شواهد القبور. 5 - القوالب الجاهزة. 6 - التناص الحكائي مع الرواية الغربية والحكاية الشعبية». وكل هذه الأنواع عززت البناء السردي للرواية المثقل بدعامات السرد التراثي والمنشد لأركان المغامرة الروائية.

أما يحيى الطاهر عبدالله فوظف التراث بمفهومه الواسع (فلكلور - حكاية شعبية - كتب تاريخية...) في نصوصه القصصية الطويلة. فهو يكثف من استخدام الأمثولة الشعبية، وبعض ثوابت القص في الحكاية الشعبية والمأثورات الشعبية تشوفاً لاكتشاف شكل جديد يمزج بين قواعد التراث الشفهي وأصول التراث المكتوب.

في هذا الإطار تندرج نصوصه «الطوق والإسورة» و«الحدائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» و«تصاوير من التراث والماء والشمس» التي تعتمد على اللغة المشبعة

بالتراكيب العامية والشعبية، تقليص الفجوة بين الواقعي والخرافي والفنتازي، توظيف البناء التكراري ونسق ألف ليلة وليلة.. إلخ: «فالعالم القصصي عند الطاهر عبدالله في هذه القصص الثلاث الطويلة لا يتطور، بل تتغير بعض ملامحه، وتتباين تبديات المصائر والشخصيات فيه، ويبقى جوهره ثابتاً إلى حد بعيد»[48]. إنه يؤصل الكتابة الروائية والقصصية العربية على قاعدة «التراث» وعلى خلفية بناء أسس جديدة للسرد العربي.

وفي نصوص الطيب صالح نجد تفاعلاً خصباً مع التراث، فبندر شاه - مثلاً - تحاور الأحدوثة باعتبارها جنساً أدبياً شفوياً مرتبطاً بأجناس سردية كلاسيكية (خرافات ابن المقفع - اللغز - الحكمة...) إذ نسجل: «انطلاقاً من فواتح النص أننا أمام تخييل يتجه نحو النصوص السردية الكلاسيكية والنصوص السردية الشفوية ويتناص معها ويمتصها ويخلق من خلالها نصاً جديداً بخصائص مختلفة عن تلك التي ميزت الرواية العربية إلى حدود السبعينات»[49].

هنا نلمس الانفتاح على النصوص السردية الكلاسيكية (خرافات ابن المقفع) وعلى النصوص الأدبية الشفوية (الزجل السوداني)، أي على التراث السردي العربي المكتوب منه والشفوي.

هكذا تحاور بنيات النص التاريخي الكلاسيكي والنص الصوفي - والنص السردي الكلاسيكي، العجائبي، والنص السردي الشفوي[50] لخلق شكل روائي جديد، مع استثمار بعض آليات السرد الحديث (التداعي السردي - التداخل الزمني - الصوغ الحواري للخطابات.. إلخ).

وبذلك يتبين لنا: «أننا بصدد نص يتناص مع النص الكلاسيكي العربي ويتفاعل معه، لا ينصاع له، ولا يتركه يمارس عليه سلطته الاستبدادية، بل يخضعه للتحويل بجعله يتداخل مع نصوص بنوعيات مغايرة مثلما يخضعه للتوظيف بحيث لا يستحضر هذا النص تقديساً له بقدر ما يوظفه لخدمة استراتيجية النص الجديد»[51].

وقد حاول محمد مستجاب في روايته «من التاريخ السردي لنعمان عبدالحافظ»[52]. استيحاء الشكل التاريخي - التحقيقي: «الكاتب وضع الفصول بطريقة أقرب إلى تحليل المؤلفات التراثية، فسمى فصوله مسميات تقترب من مسميات الكتب التراثية مثل فصل من المولد والنسب، وفصل في

الطفولة والصبا، وفصل في الهلاك... إلخ، وأعقب كل فصل بهوامش وتعليقات تفسر بعض الدلالات الإيحائية في الرواية»[53]. بل إن عنوان الرواية يؤشر على هذا النوع من الكتابة ويوهم بطبيعته التراثية.

يرصد الكاتب جوانب متعددة ومتناقضة من شخصية «نعمان» اعتماداً على التحقيق والتسجيل ومحاولة الوصول إلى الحقيقة، وعلى الهوامش لتفسير الدلالات والأشياء: «لذلك يتناول سيرة نعمان وكأنه يحقق كتاباً عن هذه الشخصية المغمورة التي خلقها خيال الكاتب من واقع البيئة القروية. ويسرد من خلالها بعض الأحداث التاريخية التي حدثت أثناء ولادته، أو أثناء توحده في السيدة الجليلة، أو أثناء عرسه. وتأتي هذه الحوادث مجرد أحداث عارضة وقعت في حياة نعمان ويعرضها بسخرية لاذعة أيضاً»[54].

لقد تمثل محمد مستجاب شكلاً تراثياً كاملاً وصب فيه أحداث روايته المتخيلة. مما جعل النص يندرج – بامتياز – في إطار الروايات ذات النزعة التراثية «التأصيلية».

وفي الإطار نفسه نشير إلى رواية محمد جبريل: «من أوراق أبي الطيب المتنبي، تقديم وتحقيق»[55] التي اتبع فيها الطريقة السائدة في تحقيق النصوص والمؤلفات: «وقد حاول في هذه الرواية أن يستوحي الشكل التحقيقي للكتابات التراثية فاستخدم نفس الوسائل التي تستخدم في تحقيق النص أو المؤلف، مثل تصحيح الأخطاء والعبارات التي تسقط من النص الأصلي، أو الاعتماد على الهوامش أو الشك في الروايات المطروحة أو توثيق عنوان الكاتب ونسبته إلى مؤلفه أو مراجعة المصادر الأصلية»[56].

وقد استخدم جبريل الوسائل نفسها في بناء عالم النص: «فأصبح الشكل الفني فيها شكلاً تحقيقياً. لذلك قسم روايته إلى مقدمة تشبه مقدمات الكتب المحققة. وسمى هذه المقدمة باسم «حكاية هذه الأوراق»، ثم قسم الرواية بعد ذلك إلى مجموعة من الأوراق تتسلسل تصاعدياً»[57] فجاءت الرواية في صيغة خطابية وسردية تتماهى مع هذا الجزء من النسق التراثي لولا خلفيتها التخيلية ورهاناتها الإحالية التي ساعدت على «ترهينها».

نختم هذا الجرد المتنوع لتجارب مشرقية تعاملت مع التراث تعاملاً تفاعلياً بهذا النص: «لجأ بعض الكتاب إلى التراث، فمنهم من استوحى التراث الأسطوري، لا ليعيد صياغته في شكل روائي، بل ليستوحي شخصياته وأحداثه أداةً تعبيرية عن الواقع الحاضر مثل بهاء طاهر في «قالب ضحى»، ومنهم من لجأ إلى التراث الصوفي والتاريخ

المملوكي مثل الغيطاني في «الزيني بركات»، «التجليات» وسعد المكاوي في «السائرون نياماً»، «الكرباج»، «لاتسقيني وحدي»، ومحمد جبريل في «الأسوار»، ومجيد طوبيا في «تغريبة بني حتحوت»، ومحمد قطب في «الخروج إلى النبع»، ومنهم من لجأ إلى التراث الشعبي «ليالي ألف ليلة وليلة»، وشمس الدين الحجاجي في «سيرة الشيخ نور الدين»، ومجيد طوبيا في «دوائر عدم الإمكان« و«حنان»، «تغريبة بني حتحوت» وغيرهم»[58].

إن مظاهر التعامل مع التراث متعددة – في المشرق العربي، تتخذ صيغاً وأشكالاً مختلفة. وسنرى الآن طبيعة هذا التعامل في الرواية المغاربية بادئين بتجربة لافتة للنظر في هذا الإطار: تجربة بوجاه.

تندرج نصوص صلاح الدين بوجاه الروائي التونسي المتميز في هذه الخانة الإبداعية. فهي شديدة بتراثنا السردي تحتفي باللغة والأسلوب احتفاءً خاصاً يحيل إلى واقع روائي ذي نكهة خاصة. أي إن التجريب – هنا – عبر مغامرة اللغة والإبحار في منعرجاتها وتضاريسها والتوغل في أعماق الكلام المعتق وسَعة المعنى.

وهذا ما نلمسه في «مدونة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أُثر عن أبي عمران من أخبار، وبحاشيتها كتاب المجالس والحلقات لنجية الراوية أبي اليسر بن حسبن علي»[59] نصّاً روائيّاً يراهن على التجريب ونسج فضائي روائي متفرد يؤسس قوانينه الخاصة ويعمق الحوار مع التراث (والعنوان، هنا، بمثابة عتبة نصية تؤشر على ذلك) ويصوغ، بالتالي، «واقعية لغوية» عبر ثلاثة مستويات: «فلتعثرن أولاً خلال هذه «المخطوطة البكر» على تصوير مباشر للواقع الأعجف العربي الخارجي، قديمه وحديثه، إثارة لقضايا عدة شغلت وتشغل هواجس أمة بأكملها. ولتعثرن ثانياً على واقع روائي داخلي صرف ينطلق من «المدونة»ومن «كتاب المجالس»ويؤوب إليهما في حركة لولبية تمثل توقيعاً فعلياً حول الذات، سعياً واعياً منا إلى بناء عالم روائي يحيل على ذاته، ملتمساً جل عناصره من بناه الداخلية. فهو يدعي امتلاك أحداثه الخاصة وشخصياته المتفردة، بل ورموزه التي لا فك لسننها إلا صدوراً عنه وعودة إليه. ولتدركن ثالثاً، واقعاً لغوياً محضاً هو واقع لغتنا التي نهوى ونعشق، هذه التي تسكننا ألماً جميلاً ونسعاً حلالاً، يروي كرمه غدنا غوصاً في تربة ماضينا! (ص: 15-14).

حاولت هذه الرواية استيعاب هذه المستويات المتشابكة رهاناً استهدف صياغة رواية طريفة محكمة البناء تعتمد تكثيف

الدلالة وخصوبة المتخيل واستعارة قالب اللغة التراثية وبخاصة قوالب فني الخبر والترسل ونثر المعري: «فقصارى ما نصبو إليه – إذن – يتمحور حول وتد الإقرار بأن صفحاتنا هذه لا تدعي شرفاً أسمى من الانتماء إلى سلسلة قديمة حديثة من حلقات فن القص والرواية العربيين الضاربين في أعمق رموزنا الكيانية الأصلية»(60). وبناء على ذلك تراهن على صياغة تجربة مغايرة للتجارب السائدة، لها كيانها الخاص ونكهتها المتفردة: «فهي تجربة مضادة للرواية الغربية الكلاسيكية (..) وهي تجربة مضادة للرواية العربية الحديثة والوسيطة (إن صح هذا المصطلح على إبداعات مستهل القرن) في الآن ذاته»(61).

يثير هذا النص بشكله السردي الخاص المستقل وصياغته الكتابية المرتكزة على ثنائية الحاشية والمتن، إذ تقتبلك هذه التجربة: «بمستوييها الإبلاغيين المتمثلين في المتن والحاشية، موحية بتعاضدهما وتآزرهما في القيام بأمر رسالة تواصلية لا انفصام لعرى أحاديثها. إنها بمثابة «الحوضين» المتراشحين من حيث انطلاق كل منهما من الثاني، وإحالته عليه، وعودته إليه في حركة لولبية لا تكاد تدرك لها نهاية. فالمُتقبّل يُدّعى إذن إلى التعامل مع النظامين الإبلاغيين في برهتين تفكيكيتين متزامنتين أساساً. ذلك أن كلاً منهما يمهد للثاني، ويهيئ له، ويخفف من زخم تراكماته، ويضيف إليه، ويشرح مغلقاته.. بيّد أنه إلى ذلك كله يستبطن وعيه ولا وعيه سبراً خفِي أغواره، وأغواره بأنه ومتلقيه والمجموعة المساهمة في أمر إبداعه. إن كلاً منهما ليمثل لوحة إسقاط أساسية، بالنسبة إلى الثاني، تنكشف عبر صقالتها أشكاله وأحجامه وألوانه وتداخل أنغامه. وإننا عبر مسارنا ذاك لا نتخطى – بأي حال من الأحوال – حدود النصوص العربية القديمة التي أشبعت ثراء هذا الشكل درساً وتجريباً»(62).

فعبر ثنائية المتن والحاشية تتواتر أنساق المدونة بمستوييها الرئيسيين لصياغة عمل تجريبي تتمازج فيه الأنساق في حركة لولبية تتجاوز بنيتها لمحاورة آفاق تمتلك أحداثها الخاصة وشخصياتها المتفردة. إن العودة لبعض أشكال القص الكلاسيكي: «لم تتم بتقليد هذا الشكل تقليداً سطحياً؛ وإنما تمت عبر تطويعه لمقتضيات العصر وتحويله إلى جنس أدبي حديث قائم على التخييل، وهي وليدة البحث عن أشكال جديدة مستمدة من التراث سعياً وراء خصوصية فنية تمنع الذات من الذوبان في حضارة الشمال وتسهم في إثراء الثقافة التي

يجب أن تقوم من هذا المنظور على التنوع والاختلاف»[63].

لقد عمد بوجاه في هذا النص التجريبي: «إلى مغامرة البحث عن نمط كتابة رواية بديل يتجاوز السائد في أشكال الكتابة الواقعية ذات الطابع التقليدي في بنيات شكلها وأنساق خطابها. ليؤسس شكل كتابة جديد يحقق التوق إلى المغايرة من خلال العودة إلى التراث وتمثل بعض أشكاله السردية وخصائصها الجمالية تمثلاً ينم عن استيعاب واع يتجاوز المحاكاة إلى الإضافة التي تتجلى في مظهرين أساسين، يتصل الاول ببنية الشكل الروائي التي اخترقت البنية التقليدية السائدة للرواية بتقديم النص في شكل متن وحاشية يسهمان مجتمعين ومتفاعلين في تشكيل كلية النص، ويتعلق المظهر الثاني بلغة الكتابة الروائية التي سلكت مذهب البحث والتجريب، دون أن تقطع صلة الرواية بالواقع»[64]. فاللغة هنا معتقة في صورها البيانية وصيغها التركيبية وأساليبها الفنية حافلة بالإيحاءات الكثيفة والصور الاستعارية، مما جعل المؤلف ينعت نصه «برواية الواقعية اللغوية».

وقد واصل صلاح الدين بوجاه الخلق في هذا المسار وأنجز نصاً روائياً آخر يتوفر على شروط النضج والتماسك، اختار له عنواناً دالاً «النخاس»[65] حاور فيه عدة نصوص تراثية وأحداثاً تاريخية بلغة تراثية تعتمد التكثيف والتركيز واسترفاد مذهب «الواقعية اللغوية»، وبذلك تكشف: «عن نضج فني واحتشاد أدبي كبيرين. كما تنم عن ثقافة واسعة بالتراث العربي؛ فهي لا تنقل عنه، أو تتقمصه، أو تحاكي لغته، وإنما تستوعب بنيته الداخلية وتستلهم أسراره اللغوية لتخلق بها بنية نصه الفريد، ولغته التي تناوش الشعر وتحوم بالقرب من تخومه الثرية بالوعود»[66]. تعيد هذه الرواية ببنائها الفريد وشكلها الخصب إنتاج أنساق تراثية، إذ تبدو: "على وشيجة عجيبة بفن «التوريق» أو ما اصطفى له مؤرخو الفن الأوروبي لفظة «أرابيسك» حيث يسم التفريع الأصول والتعريج الفروع ويدرك التشعيب غايته.. قبل أن تنكفئ الحكايات على ذاتها – عوداً على بدء – مثلما هو الشأن في ألف ليلة وليلة»[67]. وبذلك يشكل النسق التراثي ملمحاً سردياً بارزاً في هذا النص. ويبدو ذلك انطلاقاً من العناوين الطويلة للفصول ومن النسيج اللغوي والإحالي للنص. لكن هذا البعد التراثي يتساوق مع أشكال حديثة: كاستخدام العجائبي وظيفياً، وتوظيف نصوص بالفرنسية (ص49-52-62... إلخ)، والإحالة إلى روايات عربية معاصرة (ص 134). أي أنه يطعم «التأصيل:

بالانفتاح على روح العصر. وإن كان الجانب الأول هو قاعدة الإبداع وجوهره».

تأسيساً على هذه الخلاصات والخصائص البنائية «يمكن اعتبار رواية «النخاس» لصلاح الدين بوجاه أحد النماذج المتميزة التي يتشكل بناؤها من التناوب المستمر بين سرد يأخذ طابع (الرواية) ويؤدي وظيفتها التخييلية الإيهامية. وفي كثير من الأحيان تتداخل مستويات التأليف بمستويات الرواية، فتتشكل (كتالة سردية) شديدة التماسك في عناصرها وبنائها»[68]. إذ تعتمد على التأليف السردي بين نصوص مختلفة (مقامات - خرافات - أدب الرحلة - كتب الفهارس...) وبين أساليب الرواية الحديثة.

فهي نص سردي يتحول إلى نسيج من التداخل اللانهاية لشذرات ونبذ من نصوص كثيرة لها خصائص قائمة بذاتها، لكن إطار السرد في الرواية يفلح في إعادة إنتاجها بوصفها مكونات سردية[69]. وبذلك تتلخص من قيود المثاقفة الغربية وتحقق التفرد والخصوصية عن مختلف تشكلات الرواية الأوروبية. وهذا ما تكنزه - في صيغة أخرى - نصوص سالم حميش.

تتواشج روايات سالم حميش بالمدونة التراثية بشكل لافت للنظر، وذلك يندرج في إطار استراتيجيته الإبداعية القائمة على «تأصيل» الكتابة الروائية وتحديث آليات تشكلها. فمجنون الحكم (الرواية الأولى لحميش) ترصد شخصية الحاكم بأمر الله وتبلور سردياً حكمه ونزواته: «وهو كاتب يعج بالاستشهادات والإحالات التاريخية. ويقتبس من كتب تراثية عديدة؛ بل إنه مذيب بالهوامش و«مواد أخرى تم التخييل على ضوئها»، وهذا لعمري طراز خاص في الرواية التاريخية رغم أن «مجنون» تحاول التمرد على قالب هذا النوع وتبغي توصيل خطاب وتحقيق أغراض فنية موجودة في مظانها»[70].

إنه نص يمتح من معين التراث على مستوى الموضوع (الذي استلهمه من مصادر ومدونات تاريخية يعالج حياة شخصية تاريخية حقيقية معطرة بمنطق التخييل الروائي) وعلى مستوى الأفعال والأساليب اللغوية ومحكيات التراث ومتخيلاته ومتجزئات المصادر التاريخية. السادر ينتقي نصوصاً بعينها من مؤرخين معروفين ومعاصرين للشخصية المركزية ويقحمها داخل الفضاء النصي، كما يستعيد لغة المؤرخين في تقديم الأحداث حتى يظن القارئ أن الأمر يتعلق برواية تاريخية تستدرج محطة تاريخية من خلال شخصية تاريخية (خاصة أنها استعانت بالعديد من

القص التاريخي أو نتف من شعر المرحلة التي حكم فيها الحاكمُ بأمر الله)، لكن التوغل في سراديب السرد الروائي يبين لنا أنها تستوعب الفعل التاريخي وتخضعه لمنطق التخييل الروائي. فالأحداث تجري أمامنا وكأنها آتية من أعماق الراهن (خاصة أنها تحيل على قضية الديكتاتورية أو الطغيان وفساد العقيدة). والنص يجمع بين لغة المصادر التاريخية وتقنيات السرد الروائي. أي أن التشكيل بلتراث واستيحاء طرائق السرد التراثية عمل على تأصيل عملية السبرد الروائي، وبلورة ومكونات الطغيان واستمرارها في الواقع الراهن: «فإلى جانب تخطيب زمن القصة، يقوم السرد الاسترجاعي الداخلي بتحيين الأحداث والوقائع في الحاضر النصي، بعد أن يضفي عليها الحياة والخصوبة، وقد كانت أحداثاً ماضية ولّت وانتهت بانتهاء هذا الماضي يستحضرها ليصنع من وجودها الحي فيه، خلفية لما سيقبل عليه من إنجاز فعلي وسلوكي في الحاضر، ومن يصبح الماضي من خلال هذا النمط السردي محفزاً للحاضر ومشابهاً له..»(71). وبذلك تدرج الرواية خارج مواضعات الرواية التاريخية التقليدية، إذ تحكمها أعراف وقوانين جديدة تضع مسافة نقدية مع هذا النمط من الكتابة. صحيح أن «مجنون الحكم» تشتغل أساساً على مرجعية تاريخية - توثيقية هيمن فيها حضور الوثيقة التاريخية، وأن الكاتب لم يتحرر كثيراً من سلطة الكتابة التاريخية المشار إليها في النص، لكن الجانب التخييلي - مع ذلك - يحضر ليخفف من سطوة المرجعي والواقعي. كما تنزاح الرواية عن البناء التقليدي للرواية التاريخية التي تقدم قراءة أحادية للتاريخ، وتعمد، بالموازاة، إلى تعدد النصوص والخطابات ضمن منطق حواريٍ تفاعليٍ تحتل فيه المعارضة الساخرة موقعاً قاعدياً: «إن الكتابة السردية لدى بنسالم حميش، على المستوى النصي، تنخرط في صلب المشروع الروائي العربي الحداثي النقدي المُسائل لمنظومة المعارف الجاهزة التي تقدمها الثقافة الرسمية عبر سجلات مغايرة في الكتابة. إنها أيضاً مساءلة للمعرفة والحقيقة، وتنطوي على هاجس إبستمولوجي لخلق قطيعة مع المعرفة الثبوتية التي نتناقلها عبر وسائل تعبيرية أخرى، ومدونات كتابة خارج الإبداع»(72).

في رواية «العلامة» يرصد حميش حياة ابن خلدون منذ إقامته في القاهرة وتوليه القضاء بها، ثم سفره إلى الحج وعودته إلى القاهرة، وتزويجه بأم البنين بعد وفاة زوجها الأول، ثم سفره إلى دمشق، خاتماً بالمراحل الأخيرة من حياته. وقد ارتكز

- بنائياً - هنا أيضاً على استثمار المادة التاريخية والمصادر التراثية كحافز للتخييل الروائي، أي إنه أعاد صياغة سيرة العلامة (ابن خلدون) روائياً، إذ: «قام الكاتب بتشظية أجواء حكائية أخرى في ثنايا هذه السيرة، من قبيل عملية التخيل الأدبي»[73]. مع الحرص على اشتغال الدوال اللغوية على خلفية الأسلوب التراثي ومنطقه المائز.

لقد أعاد كتابة السيرة روائياً وفق استراتيجية إبداعية. فالتخيل الروائي يحايث السرد السيري الوثائقي، «حيث يحضر الهاجس الروائي إلى جانب الهاجس التسجيلي والتراثي، وهو أفق تساهم بعض الشخوص، في بلورته: كحمو الحيحي وأم البنين وزوجها الأول سعد...»[74].

تحاور الرواية السيرة الشخصية لابن خلدون (اعتماداً على ما كتبه في التعريف) لاستقصاء بعض المحطات فيها وتأمل الظواهر التاريخية وتمثلاتها الذهنية والفكرية، وذلك في تشكيل تجريبي يحاور الفكري والتاريخي والتراثي ويستنطق مضمراتها، ثم يطرح قضايا الراهن وأسئلته (ضمنياً).

لقد حول حميش سيرة ابن خلدون التاريخية والفكرية إلى مادة تخييلية رغم طغيان نزعة التوثيق والتقاط الإشارات المرجعية من كتب التاريخ. هكذا نلاحظ أن «مجنون الحكم» و«العلامة» يرتكزان معاً على استثمار المادة التاريخية والمصادر التراثية كمادة للصوغ التخييلي وبناء نصٍ روائيٍ يستلهم موضوعه التاريخي مرحاً تخييلياً. وبذلك يشكلان نموذجاً متميزاً لإسهام المشروع الروائي المغربي في تأسيس وتأصيل الكتابة الروائية للتاريخ.

أما «محن الفتى زين شامة»[75] فتتناص مع "كتاب تراثي دسم قد لا يخلو من فائدة لفهم مرامي «محن الفتى» لا في عنوانها ولكن أيضاً، وهو الأهم، لمقاربة عالمها وشخوصها والألفة مع ما تنطوي عليه من إحالات صريحة أو مرموزة، والأخيرة هي الأغلب، وأقصد هنا «كتاب الفتوة» من تصنيف الشيخ أبي عبدالله محمد بن أبي المكارم، المعروف بابن المعمار البغداري الحنبلي»[76]، فالقارئ للرواية: «سيتعرف، مباشرة أو مداورة، على كثير من الصفات والخصال المذكورة [في الكتاب] مقرونة بشخصية زين شامة»[77]، فهو شجاع ومصارع، فتى عنيد، يتوفر على كثير من الأخلاق الحميدة الجديرة بالفتى كما حددها مؤلف الكتاب التراثي: «يضاف إلى ذلك كله إفصاحه عن مخزون من الثقافة الأدبية والدينية (استشهاداته الشعرية

بمحيي الدين بن عربي وشرح الزمخشري للآية ﴿**والحب والعصف والريحان**﴾، وذهابه إلى تدقيق أصول ومعاني المفردات فيها، وورود الآيات القرآنية هنا وهناك، إلى جانب نتف من المعرفة الفلسفية والنفسوية (الإحساس بالوجود، مقولات أرسطو العشر وشروح عن داء الفصام) عدا إحالات وأنواع من السلوك تشي بالطرق والمفاكهة والهرطقات. وأنت لو شئت وجدت كل شخصيات «محن الفتى» مستعارة موسومة، كل منها، على حدة وبموقف ودلالة خاصتين، إما من عالم الفتوة والشُطّار، أو من «الحمقى والمغفلين»، ولا بأس هنا من استحضار كتاب ابن الفرج بن علي الجوزي، وغيره»[78]. وهكذا تحاول «محن الفتى زين شامة» تطريز التخييل في ضوء الأنساق السالفة إذ «لا تتزحزح قيد أنملة عن المقاربة التراثية سواء في نمذجة الرواية أو هندسة فصولها، بعناوينها تلك، وطرق الحكاية فيها وبث الخطب داخلها ورسم وتنميط الشخصيات، أو في لغتها وأسلوب سردها وبلاغتها الإنشائية، وهذا مع وجود ما لا يخفى من تنويعات تعتمد التحويل والتحوير والإغراب والتهجين»[79]. ينم هذا النزوع عند حميش عن وعي جمالي بتمثل السبيل إلى الحداثة الروائية. فهي تتم عبر ائتلاف الروائي والتراثي، الواقعي والتخييلي سعياً إلى التجاوز والإضافة.

حاول وطار كذلك الاستفادة من التراث في جل رواياته وخاصة في «عرس بغل» و«الحوات والقصر» و«الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، يقول في هذا الصدد: «محاولة الاستفادة من التراث موجودة في كل أعمالي، هناك رجوع إلى أبطال تاريخيين، أبطال روايات وغيرهم من شكسبير، وأبطال فرنسيين أبطال (فرانسوا مورياك) وغير ذلك... فأنا أعتبر كل هذا تراث، ولكي أصحح أقول إن التراث في «عرس بغل» تراث عربي إسلامي، فهو جزء من شخصيتي، فأنا أحد الطلبة الذين لم يتخرجوا مع الأسف من جامع الزيتونة بتونس، وهو شبيه جامع الأزهر، وقد جاءت رواية «عرس بغل» بدون الاعتماد على تراث معتمد من جانبي، وإنما عكس عفوي لجانب من جوانب شخصيتي وحياتي. بعض جلسات «الحاج كيان» عشتها أو عاشها أناس عرفتهم. في «الحوات والقصر» وقبل أن أباشر الكتابة أعدت قراءة التراث الإغريقي والروماني. ثمة مسحة من هذا التراث في الرواية (..) أعتقد أن «الحوات والقصر» محاولة للعودة للارتباط بالوجدان الشعبي، لقد حاولت أن أنطلق من مكوناتي ومحيطي بمختلف جزئياته شكلاً ومضموناً، متمماً ما بدأته

في «الزلزال» وهذا ما واصلته في «عرس بغل»[80]. إذن فالتراث يخترق (بأنساقه المختلفة) جل روايات وطار ويسهم في توليد الدلالات الروئية والإحالات المرجعية ويلتحم بشعرية النص. ولتوضيح ذلك سنرصد مظاهر الفعل التراثي في رواية دالة له.

تعمد الرواية الأخيرة «الولي الطاهر يعود إلى مقامه»[81] لوطار لإعادة تشكيل واقع الجزائر المنفلت من عقاله ووصف الوباء الفتاك الذي حل به (الإرهاب)، وذلك من خلال متن حكائي متسق موصول الحلقات، ولغة مكثفة ترشح بالتخييل السردي استطاع بها استيعاب جمالية البشاعة والانفلات من التكوين السردي السائد. هكذا نسج لنا وطار لوحة سردية من خلال منظور إبداعي ينأى عن الابتذال والسطحية ويميل إلى المعالجة التخييلية ذات القسمات السردية التراثية المحملة برنين الطبيعة المتوترة للكتابة عن الذات. وبذلك: «تضعنا الرواية في صلب «الشأن الجزائري» شأننا جميعاً قُرَّاءً للتخييل السردي الجميل. ولكنها تقدمه بعيداً عن الواقعية الفجة، والمعالجات التهويلية» (ص 6) ينتقل الولي الطاهر من مقام إلى مقام، ومن مكان إلى مكان، بحثاً عن مقامه الزكي: «تنفس الولي الطاهر من اعماقه، وقال بصوت منخفض، لا يدري ما إذا كان يخاطب نفسه، أم يخاطب الأتان العضباء:

- بحول الله وحمده، ها نحن من جديد نرجع إلى أرضنا.

شدد على كلمة أرضنا، كأنما يريد أن يؤكد أنه لم يكن يدري بالضبط أين كانت غيبته هذه كل هذا الوقت. ثم قرر أن ينزل فيصلي ركعتين تحية لله وتحية للأرضة وتحية للزيتونة، ثم أولاً وأخيراً تحية للمقام الزكي» (ص 16).

تنساب الأحداث والمحكيات في قالب سردي تخييلي جارف يمتح من عنف الواقع لينتج أسئلة المحايثة. أي أن النص لم يستطع - رغم رهاناته التخييلية وإفرازاته التجريدية - أن يتحرر من سلطان الذاكرة الإحالية وإكراهات الكتاة الاسترجاعية: «هذه الرواية، رغم ما فيها من تجريد ومن سريالية، هي عمل واقعي، يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها وبكل اتجاهاتها وأساليبها»[82]. ولا غرابة في هذا الأمر لأن وطار ينطلق من مرجعية أيديولوجية ويحتكم لسطوتها القاهرة جعلته يتمرس في خندق إبداعي خاص: «أنا فخور بأنني كاتب سياسي شبه متخصص في حركة التحرر العربية عامة والجزائرية خاصة» (ص 12).

إن الذاكرة المثقلة بهم اليومي تهيمن على تقنيات السرد رغم استعانتها وانفتاحها على الذاكرة التاريخية حيث اتكأ المبدع «في هذا العمل على حالة وقف أمامها خليفتان، لا نقاش في نزاهتهما موقفين متضادين. هي حالة قتل خالد بن الوليد، لمالك بن نويرة» (ص 13)، وبذلك عمد لتخصيب الآني ببذرة النسق التاريخي.

هكذا تقتحم عدة شخصيات تاريخية محملة بشحنة مرجعية عالم الحكاية (خالد بن الوليد - مالك بن نويرة - أم مُتَمِّم - بَلاَرة – ابن الملك تميم بن المعز..) وتتفاعل حكائياً ونسقياً مع شخصيات متخيلة منتقاة بعناية من زمن التسعينيات بمراياه الحادة وانكساراته الساطعة. لكن السياق السردي وإبدالاته الحكائية لم يتقيد بطقوس التاريخ وقوانينه المنطقية الصارمة، بل جعلتها نبراساً سردياً يضيء عتمة الملفوظ الروائي ويسهم في سبك خيوطه وإثراء دلالاته الإحالية. فواقع الإرهاب يخيم بظلاله القاتمة على صور الرواية وقرائنها الإشارية ويمدنا بلوحات مقيتة نافذة، نذكر منها ما يلي:

1 – «ما يزيد عن أربعمائة جثة مسجاة هنا وهنالك. كومة من الرؤوس مكدسة، وسط الشارع الضيق، مجموعة من الفتيان، مقيدات، يُقتدن نحو حافلة ترسل نوراً خافتاً، إلى جانب الحافلة، بضع شاحنات، يجري شحنها بأكياس وصناديق، وتلفزات، ومراوح كهربائية، ودجاجات وأبقار» (ص95).

2 – «توزعوا على كل بيت، ولا تبقوا لا على من «جرت عليه الموسى»، ولا مَن لم تجر عليه، من حاضت ومنَ لم تحض، عدا من يَعِنُّ لكم سببهن..» (ص 89).

تجسد هذه الصور واقعاً رهيباً مظلماً، وقد قدمت لنا عارية خالية من أية مساحيق استعمارية، وهنالك صور أخرى مماثلة تخترق سياج الحكي التخييلي بعنف حارق (ص 93 مثلاً). إلى جانب هذا الملمح السردي المميز للرواية نسجل احتكام السرد للنسق الديني حيث كلّلته عدة آيات قرآنية (الصفحات 16-17-28-31) وقرائن معجمية مستمدة من هذا النسق، نذكر منها ما ورد - مثلاً - في الصفحة الستين: «نعيد الجهاد في سبيل الله، إلى ما كان عليه، ونستأنف الفتوحات»، وفي الصفحة (114): «اللهم لقد لحقت الإهانة بعبادك المسلمين حداً لا ترضاه أمة». هذا فضلاً عن عدة أدعية، فلازمة «اللهم ياخافي الألطاف نجنا مما نخاف» اكتسحت العديد

من الفقرات الحكائية وتكررت في النص ما يزيد عن ثلاثين مرة. وقد عرف الخط الزمني المؤطر للحكي عدة انكسارات وتموجات (المراوحة المستمرة بين الماضي وحاضر السرد)، بل إن البداية تتداخل بالنهاية، مما جعل النص يشكل حلقة زمنية دائرية منفتحة - في الآن ذاته - على التراث وعلى خطابات معاصرة لتخصيب المتخيل وصياغة علامات أيقونية دالة وخاصة الخطاب الصحفي (ص116 مثلاً) وخطاب الرسائل (ص 117-118-120) وعلى خطابات موازية (الشعر - النشيد). ومنفتحة، أيضاً، على عدة مؤشرات مرجعية توجها الملفوظ وسجلات القول الروائي.

هكذا يجد القارئ نفسه أمام خطاب متعدد المرجعيات محتكم لحركة دائرة تقرأ التاريخ أزمنةً متفاعلة في زمن واحد، يقول وطار: «وهذا متكأ ثان، سمح لي باستعمال بناء لولبي، يعطي الديمومة للحالة. فلم أضع نهاية، إنما اقترحت نهايات، واكتفيت بخاتمة هي هبوط اضطراري ومحطة لإقلاع جديد» (ص 14).

وهناك روايات مغاربية أخرى استلهمت التراث، بمستويات مختلفة نذكر منها «نوار اللوز» لواسيني الأعرج التي تمثلت شكل السيرة الشعبية، كما تمثلها سيرة بني هلال، توقاً إلى المغايرة والإضافة مع إخضاعها لمنطق الحكي الروائي وإضفاء طابع المعاصرة عليها: «فقد أضفى صفة المعاصرة على المتن الحكائي هنا بتضمينه شواغل الراهن وأسئلته، وتجذيره مكانياً في فضاء مرجعي تمثل الجزائر مداره ومداه، في مرحلة تاريخية تمثل السبعينات وما شهدته بؤرة أحداثها من تحولات متأزمة على جميع الأصعدة. يضاف إلى ذلك تدميره مفهوم البطولة الأسطورية التي أضفته الحكاية الشفوية المتواترة للسيرة الهلالية على شخصية أبي زيد الهلالي، حيث حوله من البطل الرمز في السيرة إلى البطل صورة الحاكم المستبد والوصولي والانتهازي»[(83)].

لقد تجاوز الأعرج بنيات النص المرجعي وأنساقه الخطابية وشيد عالماً روائياً يعارض السيرة الهلالية ويتجاوزها نصياً في الآن ذاته. يعني هذا أن التجاوز بين النص السيري والنص الروائي في هذه الرواية تم على قاعدة الإضافة والتجاوز لا الاستنساخ والتشابه.

ونذكر هنا، أيضاً، «بدر زمانه» لمبارك ربيع الذي عمد في هذا النص: «إلى التراث وتوظيف عناصر منه بغية تأهيل الخطاب الروائي العربي على صعيد الشكل من خلال

استدعاء شكل الحكاية»[84]. فالخطاب ينتظم: على أساس التقطيع والمراوحة، بين نصين حكائيين، أحدهما محتمل يميل إلى تمثيل «الواقعي في شكل سيرة بطل مركزي هو أحمد بن الحاج مهدي، والثاني ينزع إلى الخرافة والأسطورة، وهو سيعيد السير والملاحم والحكايات الشعبية. والحكايتان تتناوبان الخطاب السردي حيث تتقابلان وتتوازيان في الآن ذاته لتشكلا مجتمعتين كلية النص»[85]. هكذا يتقاطع المحكي الواقعي مع المحكي التخييلي لرصد مظاهر التخلف الاجتماعي والسياسي وتأصيل النسيج الروائي على قاعدة التراث.

يمكننا - بناء على ما توصلنا إليه من أحكام بخصوص هذه الروايات المغاربية المختلفة، التأكيد على ما يلي: «يمثل التعامل مع التراث على اختلاف مراجعه وتشكلاته، أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها كتاب الرواية التقليدية، التاريخي منها والواقعي، ويحد من سلطة المثاقفة الغربية على تشكلات الكتابة الأدبية في المغرب العربي، والروائية منها أساساً، يجعلها تنفتح على أفق باحث عن التميز عبر المغايرة، وعن الخصوصية عبر تجاوز السائد من طريق التعبير المستحدثة في الغرب»[86]. وقد بدأ هذا النزوع منذ الأربعينيات مع كتابات المسعدي التي تشكل القاعدة التأسيسية لتعامل الرواية المغاربية مع التراث وإعادة الحياة للنص القديم ثم نمت وتطورت منذ الثمانينيات: «وقد جاء تعامل كتاب الرواية المغاربية مع التراث على مستويات متعددة هي: مادة الحكي (المتن) وطريقة تقديمها (الخطاب) وطريقة صياغتها (الأسلوب) ثم مقاربة كتابتها (الدلالة)»[87].

إن سبل التعامل مع التراث والاستفادة منه تختلف باختلاف التجارب، ولكنها تلتقي عند الهدف: الاشتغال على التراث كسبيل إلى التحديث الروائي وخلق هوية خاصة للرواية العربية، بذلك يضاف هؤلاء إلى قائمة الروائيين «الجدد» الذين يسيرون في هذا الاتجاه إما كلياً أو جزئياً.

في هذا الصدد نشير أن النزعة التراثية حاضرة حتى عند الاتجاه التحديثي الذي لا يشاطر «التيار التأصيلي» احتفاءه بالتراث واستلهامه. فقد لجأ بعض الروائيين الجدد منهم إلى استيحاء صيغ سردية مستعارة من طرائق السرد التراثية بالتراث الواردة في القصص الشعبي وفي كتب التاريخ والأخبار والسير وألف ليلة وليلة، وأعادوا تركيب اللغة في صيغة متفردة، بل أعادوا - أحياناً - إنتاج الفضاءات والنصوص نفسها. وهذا نموذج من رواية «ترابها زعفران» لإدوار الخراط: «.. ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف

العصر والأوان، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان وأخيه شاه زمان سمرقند والعجم، ورأته امرأته تواقع العبد مسعود مع جواريها العشرين اللاتي يواقعن العبيد العشرين، وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل وما تلاه من تنكيل وتقتيل، والأميرة شهرزاد تنزل من أوتومبيل باكار مقدمته مربعة الشكل ولامعة، أمام سينما محمد علي في شارع فؤاد»[88].

لقد استحضر الخراط هنا عناصر ألف ليلة وليلة، ولكنه أضفى عليها - في نهاية النص - شحنة مستقاة من الراهن لإبراز عنصر المفارقة. وقد اخترق النسق التراثي عدة محطات سردية عند الخراط (أسطورة - شعر قديم - تاريخ...) لكنه خضع لطبيعة الكتابة عنده التي تحتفي بشعرنة اللغة احتفاءً خاصاً وبأسطرة الواقع والشخصيات. أي أن النسق التراثي مكون من مكونات السرد ولا يشكل قاعدة الكتابة ومنطقها الداخلي عنده. فهو ينطلق من مرجعية فكرية وأيديولوجية مختلفة (حداثية). في السياق نفسه نستحضر روايات جبرا إبراهيم جبرا الحداثية، إذ يشكل تشغيل البنيات التراثية عنصراً نسقياً في كتاباته، لكنه يندمج في الإطار الغربي لرواياته. أي أنه يتمثل التراث تمثلاً حداثياً ويخضعه لثقافته الغربية الواسعة. هكذا نجده يستخدم العبارات المأثورات والأمثال والشعر القديم والأخبار والنوادر والاساطير، ويدخل عناصر كثيرة من ألف ليلة وليلة... إلخ. كل ذلك يدخل عنده في صياغة النص الروائي وتدعيمه. لكن الأسلوب التراثي ينصهر في أساليب السرد الحديثة ووفق رؤية عصرية.تتجسد هذه الاستراتيجية مثلاً في البحث عن وليد مسعود، حيث: «يتوقف توظيف التراث العربي في تأصيل رواية جبرا إبراهيم جبرا عند حدود استخدام مقتطفات من الشعر القديم أو التراث الشعبي الفلسطيني أو إحياء القيم العربية، ولكنه يدخل في صميم المعمار الروائي ورسم الشخصيات وتكوينها ومواقفها ورؤاها. فينهض الشكل الروائي باعتماده على السمة الرئيسية للبناء القصصي في «ألف ليلة وليلة» القائم على الاستطراد من القصة الرئيسية المحورية إلى قصص فرعية، وتتراكم هذه القصص الفرعية لتصب في مجرى القصة الأصلية فتعمقها وتثري موضوعها، وتلقي أضواء جديدة على شخصياتها»[89]. النص لم يتخلص من رواسبه التراثية والتاريخية العربية، بل استلهم - مثلاً - جملة طارق بن زياد «العدو من أمامكم والبحر من ورائكم» (ص 363) كما استلهم عدة أمثال ونوادر وأبيات شعرية[90]، واستخدم النسق

الأسطوري: «ومن خلال مزج مكثف وأسلوب شعري غني بالتوتر والتشويق يرسم الروائي شخصية بطله الغائب على مستويين الأول أسطوري والثاني واقعي، ويتداخل هذان المستويان عبر استخدامات الروائي التراثية واغترافه من الأساطير العربية والشرقية والغربية والتاريخ العربي والحضارة العربية والقضية الفلسطينية»[91]. إن الخط الأسطوري يتجاور مع الخط الواقعي لوليد مسعود، كما يتجاوز النسق التراثي مع المرجعية الغربية وينمحي فيها أو يكاد. وهذه المنهجية الإبداعية تحكم جل روايات جبرا وإلى حد ما روايات أصلان كما سنرى الآن.

اقترب إبراهيم أصلان - مثلاً - من الشكل الشعبي في «مالك الحزين»، لكن الأحداث تدور في ليلة واحدة بناء على تقنية التذكر والاسترجاع والتداخل. فالكاتب: «اقترب من طريقة السرد في ليالي ألفليلة وليلة. فالليلة الواحدة في ألف ليلة تكون بمثابة الوحدة الصغرى في تقسيم ألف ليلة وليلة. بينما الليلة الواحدة عند إبراهيم أصلان تمثل الوحدة الكبرى التي تشمل كل الأحداث والمواقف المروية في الرواية وكأن الكاتب لجأ إلى استلهام ليلة من الليالي وصب فيها أحداث الحارة في واقعه المعيش. أي أن الكاتب استوحى من شكل الليالي العربية - وليس من مضمونها - ليلة واحدة - على اعتبار أن الليلة الواحدة تمثل الوحدة الزمنية الصغرى في ألف ليلة وليلة، وظل يسدر في هذه الليلة الأحداث التي مرت بها الحارة، معتمداً على الاسترجاع والتذكر، وكأنه يوحي بأن كل هذه الأحداث قد حدثت في ليلة واحدة، فما بالنا ببقية الليالي»[92].

إن السارد لا يستوحي مضمون الأحداث في ألف ليلة وليلة، بل يستوجب الشكل ويستثمره بطريقته الخاصة لتقديم أحداث «إمبابة» ووصف عوالمها المتغيرة في فترة زمنية تمتد من بداية الليل إلى شروق نور الصباح: «الراوي في مالك الحزين يبدأ أيضاً في سرد الأحداث والحكايات التي تتردد في الحارة منذ بداية الليل، وينتهي من حكيه عندما يشرق نور الصباح، ومن ثم فإن شكل الرواية يتحدد من البداية والنهاية، وما بينهما تدور أحداث الرواية ومشاهدها في صورة أحلام تتداعى على الراوي طول الليل»[93].

وقد قامت الأحداث بأسلوب القص الشعبي البسيط العفوي البعيد عن التكلف والترهل والافتعال والذي يحاور شكل ألف ليلة وليلة معتمداً على تقنية التوالد الحكائي والتداخل السردي: «لكن الكاتب لم يتغلغل عميقاً في بنية هذا الشكل. إذ اكتفى بإسهام

الإطار الخارجي لليلة من ليالي ألف ليلة وليلة وصب فيه أحداثاً معاصرة دون أن يمزج فيها بين الأحداث المعاصرة والتراثية. فقد جاءت كل أحداث الرواية وأبعادها ومشاهدها معاصرة، لكنها محكومة بإطار شعبي هو إطار هذه الليلة التي تنتهي عند شروق الصباح»[94]. أي أن «الكاتب اكتفى بتوظيف الشكل الشعبي محرراً من مضمونه التراثي»[95].

هكذا تتداخل المحكيات وتتكدس في «مالك الحزين» لتنزاح عن الترتيب المنطقي – السببي وعن جوهر السرد التراثي لتتفق والشكل الروائي «الغربي» المطعم ببهارات «التأصيل».

وفي السياق نفسه نشير إلى «ألف ليلة وليلتان» لهاني الراهب التي تضمنت عدة قصص تراثية (كقصة حب يزيد ابن معاوية لزوجة عبدالله بن سلام والي الخليفة معاوية، وقصة داحس والغبراء وقصة الفتية المغامرين... إلخ) كما وظفت بعض الأنماط من الأساليب التراثية، الشيء الذي يؤشر على حوار الأبعاد والعناصر «الحديثة» وبعض الأنساق التراثية. وهذا الحوار يتشكل ابتداء من عنوان الرواية.

والخلاصة أن الهوية ليست كياناً جمالياً منغلقاً؛ بل منفتحاً على إمكانات متعددة تصالح بين الأصالة والمعاصرة.

الهوامش

(1) جمال الغيطاني (حوار) مجلة المجالس (مصر) العدد 720، 1985/04/27، ص 66.

(2) المرجع نفسه، ص 67.

(3) مراد عبدالرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، ص 131.

(4) المرجع نفسه، ص 134.

(5) المرجع نفسه، ص 139.

(6) دار المعارف (سلسلة اقرأ)، القاهرة، ط3، 1965.

(6) مراد عبدالرحمن مبروك، مرجع مذكور سابقاً، ص 147.

(8) أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، 2001، ص 106.

(9) المرجع السابق، ص 147.

(10 فاليريا كيربيتشنكو: «الرواية المصرية بعد الستينيات» مجلة فصول المجلد الثاني عشر، العدد 1، ربيع 1993 (زمن الرواية – الجزء الثاني)، ص 164.

(11) خطط الغيطاني: دار المسيرة، بيروت 1981، ص8.

(12) فخري صالح «الرواية العربية وأشكال السرد التراثية» الآداب عدد 1-2 يناير، فبراير 1998، ص 58.

(13) مراد عبدالرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية، ص 183.

(14) مراد عبدالرحمن: العناصر التراثية في الرواية العربية، ص 183.

(15) المرجع نفسه، ص 192.

(16) مراد عبد الرحمن مبروك: المرجع نفسه، ص192.

(17) المرجع نفسه، ص 194.

(18) المرجع نفسه، ص 272.

(19) جمال الغيطاني (حوار) مجلة المجالس، العدد 27 - 1985/04/27، ص 66.

(20) المرجع نفسه.

(21) أحمد محمد عطية: أصوات جديدة في الرواية العربية، ص 22.

(22) عبدالرحيم جبران: «فضاء الكتابة في رسالة في الصبابة والوجد» ضمن قراءات: لقاء الرواية المصرية المغربية (1)، ص 59.

(23) الغيطاني (حوار) مجلة الحياة الثقافية (تونس) عدد 48، عام 1991، ص 113.

(24) الغيطاني (حوار) عيون المقالات (الدار البيضاء)، عدد 1986/2، ص 147.

(25) أحمد محمد عطية: أصوات جديدة في الرواية العربية، ص 39.

(26) فخري صالح: «الرواية العربية وأشكال السيرة التراثية» الآداب، عدد منتصف يناير، فبراير 1998، ص 59.

(27) مراد عبدالرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، ص 88.

(28) جمال الغيطاني (حوار) مجلة المجالس، عدد 720 – 1985/04/27، ص 67.

(29) بشير القمري: شعرية النص الروائي، البيادر، الرباط 1991، ص 91.

(30) المرجع نفسه، ص 122.

(31) المرجع نفسه، ص 202.

(32) المرجع نفسه، ص 203.

(33) ياسين أحمد فاعور: السخرية في أدب إميل حبيبي، دار المعارف، سوسة (تونس) 1993، ص 9.

(34) السخرية في أدب إميل حبيبي، ص 103.

(35) المرجع نفسه، ص 106.

(36) المرجع نفسه، ص 141.

(37) سرايا بنت الغول، رياض الريس للكتب والنشر (لندن)، ط1، يناير 1992.

(38) سعيد علوش: عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء 1986، ص 52.

(39) مصطفى عبدالغني «الاتجاه القومي في الرواية»، عالم المعرفة عدد 188، أغسطس 1994، ص366.

(40) عيون المقالات، العدد 2، 1986، ص 148.

(41) سعيد علوش: عنف المتخيل في أعمال حبيبي، ص5.

(42) فلسطين الثورة، عدد 578 (السنة 12) السبت 1985/10/12.

(43) عبدالرحمن بسيسو «سداسية الأيام الستة وتوظيف الحكاية الشعبية» فلسطين الثورة عدد 351، السنة التاسعة، الاثنين 1980/10/27، ص48.

(44) سعيد علوش: عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي، ص 25.

(45) المرجع نفسه، ص 25.

(46) انظر مثلاً الصفحات 28-41-107-137-196.

(47) انظر: محمد العافية – الخطاب الروائي عند إميل حبيبي، ص 94 وما بعدها.

(48) صبري حافظ: «قصص يحيى الطاهر عبدالله الطويلة» ص 205.

(49) حسن المودن: لا وعي النص في روايات الطيب صالح، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش 2002، ص 239.

(50) انظر المرجع نفسه، الصفحات 240-241.

(51) المرجع نفسه، ص 318.

(52) مكتبة النيل للطباعة والنشر، القاهرة 1982.

(53) مراد عبدالرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، 287.

(54) المرجع نفسه، ص 292.

(55) هيئة الكتاب، القاهرة 1987.

(56) مراد عبدالرحمن مبروك: المرجع المذكور سابقاً، ص 294.

(57) المرجع نفسه، ص 294.

(58) المرجع نفسه، ص 30.

(59) سيراس للنشر، 1985.

(60) مدونة الاعترافات والأسرار، ص 10.

(61) المصدر نفسه، ص 11.

(62) مدونة الاعترافات والأسرار، ص 10.

(63) محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، رواية الثمانينات بتونس، دار محمد علي الخامس، صفاقس (تونس) 2001، ص253.

(64) بوشوشة بن جمعة: «الرواية المغاربية المعاصرة: توظيف التراث» كتابات معاصرة (بيروت) العدد 29 - 1996-1997، ص 105.

(65) دار النشر للجنوب، تونس، 1995.

(66) صبري حافظ: «متاهة اللغة ومرآة الرواية» مجلة الآداب (بيروت) عدد 5-6 يونيو 1997، ص 38.

(67) محمد منصف الوهايبي: مقدمة الرواية، ص 7.

(68) عبدالله إبراهيم: «السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة» تروى (عمان) العدد 27 يوليو 2001، ص 45.

(69) المرجع نفسه، ص 45.

(70) أحمد المديني: تحت شمس النص، ص 80.

(71) محمد المعادي: جمالية التأويل والتلقي في الخطاب القصصي والروائي بالمغرب، مطبعة الخليج العربي، تطوان 2000، ص 74.

(72) م.ع: «سالم حميش: الفيلسوف روائياً»، جريدة الصحراء المغربية، العدد 3985 السبت 18 ديسمبر 1999، ص 7.

(73) عبدالرحيم العلام: سيرة الكتابة، دار الثقافة، الدار البيضاء 2002، ص 75.

(74) المرجع نفسه، ص 77.

(75) دار الآداب، بيروت 1993.

(76) أحمد المديني: تحت شمس النص، ص 76.

(77) المرجع نفسه، ص 75.

(78) تحت شمس النص: ص 78.

(79) المرجع نفسه، ص 80 و81.

(80) وطار (حوار): فيصل دراج: السياسة والثقافة، ص 98.

(81) منشورات الزمن، الرباط، مارس 2000.

(82) كلمة المؤلف، ص 12.

(83) بوشوشة بن جمعة: «الرواية المغاربية وتوظيف التراث» ص 100.

(84) المرجع نفسه، ص 103.

(85) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(86) المرجع نفسه، ص 100.

(87) المرجع نفسه، ص 101.

(88) ترابها زعفران: دار المستقبل العربي – القاهرة 77-87-1998.

(89) أحمد محمد عطية: أصوات جديدة في الرواية العربية، ص 56.

(90) انظر مثلاً: «البنيات التراثية في رواية البحث عن وليد مسعود» ضمن كتاب سيزا قاسم «روايات عربية قراءة مقارنة» (من ص 12 إلى ص 36).

(91) أحمد محمد عطية: المرجع السابق، ص 59.

(92) مراد عبدالرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، ص 258.

(93) المرجع نفسه، ص 259.

(94) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(95) المرجع نفسه، ص 292.

رحلة السرد: وظائف ومنازع في الرؤيا والجمال

الحسن الغشتول

منطلقات منهجية:

لا نحسب بالضرورة عمل الأديب السارد انصرافاً مطلقاً نحو الخيال، وتحرراً نهائياً من سلطة الزمن الحاضر، بل نحسب هذا العمل في كثير من الأحوال تأريخا خاصا للأفكار والعادات، والقيم السائدة في زمن تاريخيٍّ محدد. ويكفينا في ذلك أن نشير إلى أن الأدباء غالبا ما يعللون ما يقدمون من أخبار مسرودة، أو يحيطون هذه الأخبار بما يسمح باستساغتها من الناحية التاريخية. فإذا لم يكن الحدث المرويُّ حدثاً مشكوكاً في وقوعه، فإن هؤلاء الأدباء يثبتون بحسّهم الذوقيِّ الذي لا تنفك أواصره عن واقعهم المعيش، إن ذلك الحدث لايخرج عن فلك الإمكان والاحتمال. ليس التعليل هو الشغل الشاغل الوحيد لدى الأديب السارد، وإنما يضاف إلى هذا التعليل، ذلك المجهود التركيبيُّ الذي يُضفي على الأثر المحكي طابعا إنشائياً. ولنا أن نتساءل هنا، هل من شأن الملكة الإنشائية أن تضيف شيئاً جديداً بمقدوره أن يغيِّر، أو يعدل المعارف التاريخية المكتسبة؟

ولكي نجيب عن هذا التساؤل إجابة مقنعة، يَجْمُل بنا أن نثير مسألة تتعلق بتنوع موضوعات التاريخ، علماً منا بأن هذه التنوع أمارة دالة على فاعلية القراءة التاريخية وزخمها. فالمؤرخ يعنى بموضوعات هي من صميم انشغال الفيلسوف أو الأديب أو المحلل النفسي، أو عالم الاجتماع، أو عالم الإناسة، أو غيرهم من العلماء الذين لا تمنعهم أساليبهم المختلفة، ومقدماتهم النظرية والمعرفية المناسبة لتخصصهم، من أن يلتقوا في منعطفات خاصة. فلا غرابة في أن تتقاطع منهجيات البحث، وطرائق التحصيل، وأساليب التدبر عندهم، في مثل هذه المنعطفات «التغريضية» (التيماتية) الجامعة بين اختصاصات شتى. قد نتبين في هذه المنعطفات بصمات أدبيةً لدى بعض المؤرخين، وندرك إدراكاً جيداً أن ذوي المنازع الأدبية من العلماء، قد يؤلفون تآليف، ويكتبون فقراً سردية تعايش الزمن التاريخي معايشة فريدة.

وإذا كان المفنُّ السارد لا يحصر نشاطه في هذا الصَّدد بالضرورة في الاقتباس، فهذا مما يكون مدعاة ليُشهد له في كثير من الأحيان بالنبوغ في التصور، والاستباق في العطاء المعرفيّ. وما تلك الشهادة سوى نتيجة منطقية لانصهار المجهودين العقليِّ والنقليِّ لديه. ويَحْسُن بنا في هذا السياق، أن نعطي أمثلة تتعلق بتعدد المنظورات السردية في شأن مفهومي الشخصية التاريخية، والمدينة.

إن هذه المنظورات لا تحتفظ لنفسها بصفة الثبات دائماً، بل تتجدد بتجدد رؤى أصحابها وقراءاتهم التي تسمح بتفريع نواة الأخبار الملتمسة في مصادر التاريخ ومظانه المعرفية الموجهة للمؤرخين والكتاب. ومن هنا، فإن تناسل المعنى الإخباري مع استضمار السند المتصل الذي يضمن الترابط والامتداد يمثلان جزءا لا يتجزأ من مسار الخطة الذهنية التي يرسمها الكاتب لنفسه، كلما همَّ بأن يُحدِث توليفاً وتعايشا، بين الأحداث المحكية بلسان غيره. صحيح أن بعض الكتابات الأدبية تتضمن تزييفا للحقائق، وصحيح أيضاً أن كلف الأدباء بالصور المجازية وبالاستعارات، من شأنه أن يؤدي إلى وقوع لبس في فهم رسالة الكاتب، التي تقصد إلى الإبانة عن أفكار معينة، على الرغم من أن الجنوح إلى المجاز، قد يكون في بعض المواطن أقدرَ على إبلاغ المراد. بل ما من شك أيضاً، في أنه «قد ظهر استحسان الناس للمجازات والاستعارات، فوق استحسانهم للفظ الذي هو حقيقة»(1).

إن موقفي التزييف والالتباس لا يَصُدَّان الأدباء عن السعي إلى فرض نماذجَ لشخصياتهم التاريخية ومدنهم، على الوجه الأمثل الذي يرومونه. إنهم يكيفون الموضوعات تكييفاً حضارياً مشبعاً بالحس الفنيِّ، حتى إن آراءهم وتصوراتِهم قد تصير ذات سلطة توجيهية متحكمة.

يدخل تأريخ الأدباء لمدنهم في باب التداول اللغوي والثقافي الذي يكتسب التاريخ فيه طابعَ الإقناع، استناداً إلى فاعليات لغوية وبلاغية تضمن التأثير بالكلام البديع، والخيال العذب، والخطاب المعزز بالحجج.

وعلى هذا النحو، يستطيع الأدباء أن يجعلوا من خيالاتهم وأساطيرهم حقائقَ تاريخية معيشة وملموسة، بحيث يتبدى أثر تلك الخيالات والأساطير، في صورة تفاعل رمزي بين أفراد المجتمع، وبين الشخصيات التاريخية المتميزة. لذا نرى أنه ليس شرطاً أن يكون لهذه الشخصيات في كتب الأدباء الكبار، وجودٌ مستقلٌ عن الخيال الجماعي للأمة.

يستوي في هذا الباب، كلٌّ من الناقد الألمعي والأديب الأصيل، طالما سعيا إلى الاسترفاد من معين الحضارة، والتفاعل مع حقائقها الخالدة، مِن طريق تنمية نواها وتفعيلِها، وفق مقامات فنية مناسبة، تقتضيها شروط التشكل اللُّغويِّ والأسلوبيِّ. ولنا أن نذكر في هذا الصدد على سبيل المثال، أن المجهود الذي قام به عباس محمود العقاد في عبقرياته الإسلامية يُفصح عن رؤية منهجية ونقدية متفردة، تنحو بمفهوم الشخصية التاريخية نحواً خاصاً، يمنحها صفة القدرة على الاختراق والتجاوز والامتداد. يرسم العقاد للشخصية الإسلامية أفقاً جديداً يجاور فيه المتلقي قضايا عصره، ويعيش إشكالات واقعه الجديد، دون أن تنقطع صلاته بماضيه. إن الإحالة على العوامل التاريخية والدينية والفكرية المفسرة لاختيارات الفرد ونشاطات الشخصية، هي ما يضمن للخطاب النقديِّ التاريخيِّ لدى العقاد، تماسكَه وقدرتَه على الإقناع. لكن لزوم هذه الإحالة، هو الإقرار بوجود جدل بين الماضي والحاضر.

واضح جداً أن للملهمين من ذوي الفكر والفن حالة خاصة، من حيث كونهم يسهمون في إعادة تسطير الحقائق التاريخية. فكثيراً ما يعطون للشخصيات التاريخية وظائف جديدة. يمكن أن يعطوا مثلاً للأفعال العادية والصور المألوفة، مظهراً وجوهراً مثيرين، بأن تصبح عندهم بعض قرائن الأفعال وظواهر السلوك، أو سمات الشخص ومظاهره، مشفوعة بأشكال جديدة[2].

إن إعادة تشكيل صورة الشخصيات التاريخية، ظاهرة لا تنفرد بها الثقافة العربية الإسلامية، فكل الأمم تخلق الأساطير التي تسمح لها بإشاعة الأخبار المتعلقة برموزها الحضارية وأعلامها البارزة، حتى ولو دعاها ذلك إلى السعي الجاد نحو الإقرار بأوهامها، وتنزيلها منزلة الحقائق التي تتنزه عن الخطأ. وأمثلة هذا السعي كثيرة، ومن ذلك ما ألمح إليه باسكال في سياق حديثه الذي يوحي بفعل الأسطورة في التاريخ(3)، عند إشارته إلى احتمال تغير وجه الأرض بكليته !

فهل يوجد مثلا، وَهْمٌ أكبرُ من أن يتقبل امرؤ فكرة الانصراف إلى الجمال «المجرّد»، بكل اطمئنان؟

لا مرية في أن هذا الحكم الذي أطلقه باسكال، مغرق في النسبية. لكن مع ذلك فإن لهذا المثال الذي أثبتناه، أن يعزّز رأياً مفاده أن أسطورة الجمال جزء من التاريخ. وكذلك هو الشأن بالنسبة إلى أسطورة الشخص المعروف بخوارقه وكراماته، أو المدينة المعروفة ببركاتها وأرزاقها.

ألا يمكن أن نقول إذن، إن اللطائف الخيالية التي تتضمنها النصوص الثقافية الغنية بالأوصاف الذاتية والموضوعية لحياة الشعوب، هي التي تُكسب الآثار والمعالم الموصوفة زخما معرفيا ووسما جدليا، وهي التي تعمّق الصلات بين الناس وحضارتهم؟ ثم إنه إذا كان يحلو لبعض المفكرين والباحثين أن يفسروا سلوكات الناس ودوافع أعمالهم، استنادا إلى مبدإ اللاوعي، ألا يصح لنا أن نقول - على العكس من ذلك - إن استجابة الناس لتاريخهم، هي استجابة واعية، يسوّغها نشاطهم الثقافي في حَالَي استئناسِهم بضروب معينة من ضروب الإفصاح والإمتاع، واستجفائِهم لألوان فكرية أو صيغ تعبيرية، ممّا تمتعض منه ذائقتهم وتصرفه عنهم منعتهم. وما من شك في أن لسبيلي الاستئناس أو الامتعاض، خططاً ذهنيةً مسبقةً تؤخذ بعين الاعتبار بالنسبة إلى الأمة التي تبتغي إدماج عناصرَ حضاريةٍ غير معتادة في نسقها الحضاري الأصيل، وبنياتها الثقافية المألوفة.

ونعتقد من باب مراعاتنا لهذه الاستجابة الواعية، أن الأعمال الفنية عموما، والكتابات السردية خصوصا، تستطيع – من خلال استعانتها بالبنى الرمزية للأمة – أن تعطي منجزيها قيمتهم التاريخية، بوصفهم أصحاب أثر ومسؤولية ورسالة؛ فالسرد قناة تسمح باستيعاب الذات الفردية للموروثات الثقافية للجماعة التي تنتمي إليها، حيث إن هذه الذات تتمثل معتقدات هذه الجماعة وأساطيرها تمثلا

بنيويا، بأن تقبلها قبولا كليا، أو تعدّل بعضا منها تعديلا جوهريا، أو تعديلا مقصورا على الهيئات الظاهرة والتجليات السطحية، علما منا أن الموروثات الثقافية قد تجمع بين الشيء المعقول، والشيء غير المعقول، وتضم الحوادث الطبيعية والأفعال الخارقة في قران واحد.

ولئن كانت قيمة السرد كامنة في قدرته على الجمع بين فصول الحياة العامة وفصول الحياة الخاصة، فإن مهمة تتبع أحوال تطور الكتابة السردية، وإبراز شروط نمائها، تستدعي من الوجهة المبدئية، عدمَ الفصل بين حياة الفرد وحياة المجتمعات. كما أن هذه المهمة، تفرض أن يراعي أصحابها طبيعة المناهج المأثورة والمتداولة عند الكُتّاب. فليس من الضروري أن يستثير ذكرُ علم مّا في المقامة أو الرحلة مثلاً، الردودَ والاستجابات التي نتوقعها، بالهيئة والصورة نفسها في المذكرات أو الكناشات أو الروايات التاريخية.

إن هيئة الأفكار وصيغ المنطق، تختلف باختلاف الأشكال التعبيرية. بل إنه في حدود الجنس الثقافي الواحد، يُفترض أن تتنوع الرؤى والأصوات التي تتوجه إلى مخاطبة القارئ، وفقا لنسق خاص يُسوِّغه مسار منهجي محدد. فالمنطق عموماً، لا يلبس لباسا صوريا فقط، ولكنه يلبس أيضا لباساً حوارياً(4). وهذا اللباس الحواري يمثل وجها من وجوه المنطق التي يُتاح لنا أن نستبصرها في الأجناس الثقافية المحتفظة بالإمكانية الحوارية، مثلما هو الحال في جنس الرحلة. فالنصوص الرِّحْلية لها بنيات منطقية وشروط استدلالية، ولها قواعد متحكمة في بناء معانيها، وذلك فضلاً عن تنوع مقاماتها التخاطبية التي لا يمكن تجاهلها أثناء معالجة موضوعاتها، وأثناء توضيح مقاصدها.

إن الكتابة الرحلية وكل الكتابات المندرجة في سياق الرحلة، قابلة للتلون حسب التجربة التي يخبرها الرحالة. ففي سياق المناظرة، نجد الرحالة مثلاً حريصا على استثمار آليات المحاججة للاستدلال على صحة منطق معين، ولإبطال منطق آخر، مستنداً إلى براهين وأدلة عقلية ونقلية.

نخلص إذن إلى أن معالجة الموضوعات التي يطّرِد ورودها في أجناس ثقافية مختلفة، لن تكون بالضرورة معالجة نمطية ومكررة، فمنهج الكتابة وطريقة التأليف، يفرضان رؤية خاصة للأشياء، وملامسة متميزة للظواهر. بل لا غرابة في أن يُحْدِثَ ذكر بعض الموضوعات في ذهن

المتلقي استجابات جديدة وغيرَ متوقعة. فإذا كان الحديث مثلا عن زيارة بيت اللّه الحرام، وعن مناسك الحج، يحمل مغزى دينياً عميقاً عند المسلمين، وينم عن سلوك دأبت عليه الجماعة الإسلامية عبر مسارها التاريخي الطويل، فإن توظيفه في خطاب سرديٍّ يكون خاضعاً إلى شرط التواصل، إذ يُكثِّف الكاتب فيه من استعمال الألفاظ التي تستمدّ معناها من القاموس الشرعي، كالصلاة والصيام والصفا والمروة، وما إلى ذلك من الألفاظ التي تدُلُّ على شعائر دينية معلومة. والحقيقة أن القارئ يفهم المعنى المتعلق بهذه الشعائر الدينية من اللفظ ولا يمنعه من العلم به من جهة اللفظ مانع، طالما أن هذا المعنى ظاهر بعرف الشرع(5).

فلكي يتواصل الكاتب مع القراء المسلمين، ينبغي له أن يستحضر المعنى الشرعي الراسخ في أذهانهم. إلا أن ما قد يواكب هذا المعنى من أوصاف لغوية وإحاطات بيانية وجمالية، لا يمكن عدُّه فُضْلَةً من فضلات القول، لأن المعوّل عليه في تحقيق الاستجابات المرومة عند بعض الكُتَّاب، هو الظاهرة الجمالية متمثلةً في قوة العبارة، وصدق التجربة، وما إليهما من الأسباب المؤدية إلى التعجيب أو الإغراب، ما دام «للنفوس تحرُّكٌ شديد للمحاكيات المستغربة، لأن النفس إذا خُيِّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله، وجدت من استغراب ما خُيِّل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل. ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود»(6).

وعلى هذا الأساس، لن نجد في التفاتنا نحو الظاهرة التي هي من صميم اختصاصات الدرس الأسلوبيِّ، غير سند منهجيّ يتيح لنا إمكانية تلمس بعض الحقائق المتعلقة بالنصوص السردية، مع اعتبار خاص لسلطة المؤِّلف التي لا سبيل إلى إنكارها. فالمؤلف الذي يبدو واعياً بما يقول، يكون معنياً بتحديد الطريقة التي يُخضع إليها رسالته القولية، دون أن يقصر هَمَّه على العناية بمحتواها الدلاليِّ فقط. إنه يحتاج إلى قدر من التيقن، بشأن إيصال موقفه الخاص من خلالها، لأنه يُنتظر من القارئ أن يفهمها، وفي الوقت نفسه يسعى إلى أن يجعله يشاركه وجهات النظر. ويكون المؤلف معنيا أيضاً بأن يميز لقارئه في تلك الرسالة القولية بين ما يَعُدُّه مهمّاً، وما يحسبه هامشياً(7).

من هذا المنطلق المنهجيّ، لا نريد أن نظفر بالشيء الجديد الذي تقدمه النصوص السردية، بعيداً عن النظر في طبيعتها التكوينية نفسها. نريد باختصار، أن تكون هذه النصوص حجّةً في ذاتها. وهذا يعني الإلمام بطبيعة الإيقاعات المتحكمة فيها، مع الوقوف عند مختلف الحلقات التي تربط بين منعطفاتها.

لابد هنا، من منهجية تتيح بيان السُّبل التي تتنامى عبرها المواقف والحوادث التي من شأنها أن تكشف عن الاختلاف والتنوع أو ربما التوتر بين الذوات. ولابد أيضاً من الاهتمام بالمتواليات الأكثر انفتاحاً، على أفق الرؤية الحضارية لدى الرحالة، أو لدى الشخوص المتحدث عنهم.

ويحسن بنا في هذا المسار التحليلي، أن نقوِّم التجارب الرحلية من منظور الكفاية اللغوية والتعبيرية لأصحابها، أي مدى قدرتهم على الالتحام بالأحداث المروية في مشاهداتهم. فليس من شأننا مثلا، أن نتسرع في الحكم على رحالة بأن تقاييده أقرب إلى الخرافة منها إلى العقل، وعلى آخر بأنه أهدى إلى الحكمة والصواب. وإنما نحن بحاجة إلى الابتعاد قدر المستطاع، عن إصدار الأحكام المطلقة المرتبطة بالاستخدام السيئ للمناهج المعيارية.

إن آليات المنهج الوصفي كفيلة بأن ترشدنا إلى كثير من حسنات التأليف وحقائق الأشياء التي يَرّجُحُ أن تضلّ عنها رؤانا، كلما تقيدنا بأفكار مسبقة، وأحكام جاهزة. فحَسْبُ بعض الرحالين الذين يحكون حكايات لا يستطيع العقل أن يُسلِّمَ بصحتها، أنهم لا يقدمون تلك الحكايات، تقديماً مختلاً من ناحية بنائها الأسلوبيّ، وقوتها الوظيفية والرمزية. لا ينبغي لنا أن نستعجل، فنزعم بأن رِحْلاتهم ليست ذات قيمة، حتى وإن لمسنا لديهم حماسة زائدة، وهم يبدون فيها عدمَ زيغِهم عن الحقيقة. فربما تجاوزت هذه الرحلات في قيمتها كثيرا من النصوص التي تحيد عن مسالك الخيال ومنازعه، لتلتزم عوضا عن ذلك، بالوصف الذي يقف عند ظاهر الأشياء. أما ما قد يُلاحظ في كثير من المواضع من حصول نوع من التشاكل والتماهي، بين ذات الرحالة وعالم الأشياء التي يتحدث عنها، فهو لا يعدو أن يكون سنّة أدبية خالصة، إذ لا يُشترط أن تكون مهمة السارد محصورة في أن يُقرّ الإقرار الصريح بتصديق خبر أو تكذيبه. لهذا فإن ما يبدو أحيانا ذا طبيعة أدبية، قد يُنظر إليه من وجهة نظر مغايرة وجائرة، على أنه موقف عفوي، أو نزوع ساذج[8].

على أساس ما تقدم سأركز على رحلة السرد، من جهة التركيز على وظائف ومنازع في الرؤية والجمال انطلاقاً من ثلاثة محاور متكاملة، يرتبط أولها بمفهوم السفر من منظور سردي، وثانيها بالرحلة البحرية من حيث هي تشكيل لغوي، وثالثها بعلاقة السرد الرحلي بالشعر.

السفر من منظور سردي/ أنموذج مقامات بديع الزمان الهمداني:

إن السفر – كما يفهمه جل الرحّالين العرب والمسلمين – لا يراد لذاته، وإنما يراد لما يتحقق بواسطته من ثمار علمية نافعة، لأن العلم رأس مال الأكياس، والجهل لكل ضرر أساس. والمشتغل بالعلم كل يوم يدرك جديدا، ويستنبط بديعاً فريداً... لذا يزداد بالسفار وجوب البراري والبحار، والنظر فيما أبدعته الشعوب الإنسانية من البدائع التي ليس لها نفاد. وأما من لازم وطنه، ولم يفك من أصر الدار رسنه، فقد عاش كالصغير الذي يبكي لفراق الحج، وكان ضيق العطن، قليل الحجة[9].

نلاحظ إذن، أن هذا المفهوم الوظيفي للسفر، الذي يتمثله كل رحالة عربي مسلم يمتلك رغبة في تحصيل المعرفة وطلب الحقائق العلمية، هو مفهوم يكاد يكون مألوفاً في المقولات التراثية المأثورة عند العرب والمسلمين. فليس مصادفة أن نجد فيها تكراراً للإشارات الدالة على ارتباط العلم بالسفر. ويكفينا أن نشير هنا إلى إحدى مقامات بديع الزمان الهمداني التي تقرن بين السفر والأسباب المؤدية إلى العلم، في قالب فني جميل، وحلة سردية بديعة[10].

قد يبدو ذكر السفر في هذا النص شقا من الخبر الذي يشكل وحدة سردية صغرى، لكنه مع ذلك يحتفظ بمعناه المستقل الذي يمثل الباعث الأصلي للفعل ولقدرته على التعدد والتلون. ومن أجل ذلك، كان هذا المعنى من أهم ما يروم عيسى ابن هشام إبلاغه إلى المتلقي. فلنا أن نتفحص بيسر امتداد معنى هذا الخبر وانتشاره في النص، خصوصا عندما نقرنه بنشاط امرئ، لا يتحصل العلم لديه إلا بعد طواف بين مصر والشام والعراق.

ولئن اختزلنا الحكاية في خبر السفر والتطواف، فإن ذلك يكون دليلا على أن شخصية العالم لا يكون لها اعتبار إلا بفضل ما تبديه من حرص على طلب العلم في مختلف ربوع الأرض. ففي هذه الحالة يكون الخبر كله ملتئماً التئاماً بنائياً معقولاً ومنسجماً على النحو الذي يؤهل القارئ لتتبع الحكاية من دون أن يشعر أنه بصدد

الإقرار بحكم مبتورة، أو الإخبار بحوادث غير متجانسة. وهكذا فإن ما لجأ إليه الكاتب لا ينم في رأينا عن رغبة مبهمة للانغماس في الكلمات والاحتفال بالصنعة والبديع، بل لا ندعي أن علل الرغبة مجهولة في هذا المقام، ولكننا نميل إلى أن لذة الابتهاج التي يحس بها العالم - حسب ما يوحي به النص - هي التي تقود طالب العلم إلى الإكثار من زاده المعرفي. والحقيقة أننا لما أعطينا لهذا النوع من الإخبار الملتئم سيادة وسلطاناً في فهم عملية الحكي، كنا نحيل من جهة أولى، إحالة ضمنية إلى قضية تتعلق بطبيعة الخبر ذاته وموقعه في نظرية الأجناس. أليس هذا الخبر هو ذلك النوع الثابت والنواة في كل عمل سردي[11]؟ ثم إننا إنما قصدنا من جهة ثانية، إلى أن نؤكد خضوع النشاط السردي لميزان توزن به الأمور، إذ لا يعقل أن تسحر النفس السوية ويستمال الذوق السليم إلا بما يخبر بفائدة. أما بالنسبة إلى ما لا يفيد، فإنّ حمل بعض النفوس على الاستجابة لما قد تعدّه انشطاراً سردياً مضاعفاً، أو اغتيالاً للغة، وعشقاً للجنون، فهو في نظرنا غير مقنع لأنه لا ينهض على أساس صلب ومتين. بل كيف ترجى المتعة مما يناقض الأخذ بأسبابها الكامنة في ترويض اللغة ذاتها، لتصير منقادة إلى استبصار الحقائق ورفع الغشاوة عن الأبصار؟

الرحلة البحرية / أنموذج نفح الطيب للمقري:

طبيعي أن يكون للرحلة البحرية الأثر البالغ في ميدان الفنون الأدبية، لاسيما أن الأسطورة تمثل سنداً قوياً للأدب في كل عصر. فما معنى أن يبلغ فنّا الملحمة الشعرية والساحة ذروتهما مع المهاجرين البحريين الهلينيين، والسكندنافيين والأنجلوسكسونيين؟

مما لا ريب فيه إذن، أن تمجيد بعض الأعمال الأدبية كالساجة، أو الإدّة الكبرى، أو البيولف[12]، كان استجابة لطبيعة الرحلات البحرية التي عمقت الإحساس لدى أصحابها بحاجتهم الذاتية إلى تحقيق كيان قوي كما تشير بعض الدراسات التاريخية[13] التي تكشف النقاب عن وجه الحقائق الحضارية التي لا تُعرف إلا بواسطة الرحلة بحراً. ولعل هذه الإشارات يصلح تعميمها واختبارها، في النظر إلى حضارات عديدة، ومنها الحضارة العربية الإسلامية التي أخذ ركوب البحر فيها بعداً سحرياً وجمالياً خاصاً، حيث ألهم الأدباءَ الكتابةَ عن أوطانهم، وأتاح لهم اكتشاف ذواتهم في مسارات رهيبة لا تستطيع اللغة أن تنهض بالتعبير عنها. فمن هؤلاء الأدباء، صاحب نفح الطيب الذي أدرك في مسافة ركوبه البحر، أن اللغة عاجزة عن

وصف حالات الرهبة التي تعتري المسافرَ بحرا؛ فلعل حديث المقري عن ركوبه البحر، وبلوغه مصر، هو من أجمل ما نقرأ في هذا الجانب، حيث يقول: «ثم جدّ بنا السير في البر أياماً، ونأينا عن الأوطان التي أطنبنا في الحديث حباً لها وهياماً، وكنّا عن تفاعيل وصلِها نياما، إلى أن ركبنا البحر، وحللنا منه بين السَّحْر والنَّحْر، وشاهدنا من أهواله وتنائي أحواله، ما لا يُعبَّر عنه، ولا يبلغ له كنه»[14].

فالحديث يقوم هنا، على أساس الحكي عن منافرة بين نوعين من الوجود؛ وجود في البر، ووجود في البحر. والحديث عن الوجود الأول، لا يتم إلا من منطلق الوعي والإحساس بمتاهات الوجود الثاني، حيث يُنظر إلى الماضي من منظور الألم الذي تَحَصَّلَ في الذات إثر الأهوال التي حلّت بها. فما كان لهذه الذات أن تستبين سرَّ وصل ماضيها، أي انسيابَ أزمنتها، من قبل أن تنأى عن وطنها، إلا بعد أن تُبْتَلَى بمحنة ركوبها البحر. ومن ثم فإن المقري قد عبر تعبيراً دقيقاً ومفصحاً عن حالة من الأحوال النفسية الداخلية المركبة، على شاكلة خاصة من الدلالة على بواطن الشعور العميق، لمَّا قرن الإطناب في الحديث عن الماضي بالحب والهيام، وركَّزَ في الذهن العلاقةَ القائمةَ بين صفة انسياب الزمن، من حيث هي صفةٌ موجبةٌ، وغفلةِ المرء عن التنبه إلى هذه الصفة التي لم يكن من الممكن له استبصار كنهها إلا في أقسى المواقف وأشدها حلكةً، بقوله: «كنا عن تفاعيل وصلها نياماً». فالغافل موصوف حتما في هذه الحالة بصفة سالبة، وذلك ممّا لا نتبيَّن أمرَه إلا من طريق لغة ناقدة تستغور النفسَ من أجل تقويم نظرها وتعديل تصرفها، أي لغة ذات وظيفة تداولية ملزمة بالقول فعلا مناسبا، وسلوكا متجددا؛ فكأن محنة البحر هنا، فرصةٌ لمعاتبة النفس، واستذكار أصول السعادة المفقودة.

إن السير في البر لا يشي عند المقري بالتوتر، ولا يعكس النقلة المؤدية إلى الاستحالة النفسية والاستحالة الزمانية المحدثتين تحويلاً جوهرياً، في طريقة التفكير والنظر إلى الأشياء المحيطة بالإنسان، بل إنه لم يسمح له باختبار بعض الحقائق الشعورية الكونية التي ظلت محتجبة وراء حركة السير المطمئن في البر.

وأما البحر في هذا السرد، فهو رجّة من الرجّات التي تخبرها الذات خبرة ميدانية، من طريق المشاهدة، فقد رأى المقري رأيَ العين من أهوال هذا البحر وتنائي أحواله، ما قاده قوداً عفوياً إلى تغيير معادلاته

حول مسألة اللغة ذاتها؛ لأن في حكيه الذي يستصحب ميلاد الفكرة المتراكبة تراكبا أسلوبيا دالا على التوتر، فهما استدراكيا لوظيفة اللغة التي نعتقد أن إطنابها ما هو إلا هربٌ مقنَّع تمارسه رسومُ دوالِّها، في حال زيغها عن الحقيقة التي لا تستأصلها وتستجليها سوى تجارب الانفصال والإيحاء بالانقطاع، وما إليها من ضروب الترحال الأبدي.

وربما سعت اللغة المستعملة في الوصف الرحلي المذكور، إلى أن تمثل الإحساس بالوصل. لكن سرعان ما كَبُر عليها ذلك، لمّا امتُحِن المقري وجمعه المسافر معه، بركوب البحر، فثبت أن التخاطب والتذاكر عن وصل مضى، كان زيفا ليس إلا، وأن السعي التمثيلي للكلمات ضَلَّ، بعد إذ لم يستوف أركان صدقه وأسس موضوعيته.

يتضح الموقف الاستدراكي - الذي مهد له المقري بذكر التغافل عن تفاعيل الوصل - من خلال إثارته لمعنى الصمت الذي تحوم حول حماه المفردات، كلما كانت التجربة المعيشة فوق حدود الوصف؛ لأن البحر «صعب المرام جداً»(15)، ولأن هويته مختلفة عن هوية البشر، «أليس ماء ونحن طين؟»(16).

لكن مهما كانت التراكيب المستعملة إيذانا بفقد ما يشعر به المرء بوجه من الوجوه، ومهما اضطربت مقاييس اللغة وزاغت عن ملامسة الحقائق الموجودة بقوة الفعل، أو بحكم الفطرة السليمة التي يفترض أن تصونها قوة الشرع والدين، فإن العبارات تبقى هي الوسيلة الوحيدة للإسفار عن تلك الحقائق والإفصاح عنها، وذلك ما ترسَّم سبيله المقري، حين استرسل في بيان هول رحلته البحرية بأسلوب مفتن ينمّ عن شخصيته المشبعة بالإيمان، والمنصرفة انصرافا نزيهاً وأصيلاً إلى الفن المتحضر كما تواضع عليه أهله من الملهمين والنبغاء الذين لم يقيموا فصلاً تعسفياً بين ما هو شعر «خالص»، وما هو نثر سردي «نقي»، وأسهموا إسهاماً إبداعياً - بوعي أو دون وعي منهم - في صوغ نظرية منسجمة ومتكاملة للفن، ومستفيدة استفادة جليلة من مظان الفكر والحضارة عند المسلمين. لهذا، فنحن حين نفحص كلام المقري في ظل هذه النظرية المفترضة، نجد أنه بحق يستوفي شروط الفن فيما يقوله، وأنه في الوقت نفسه، لا يوجد خارج منطق الرؤية الجمالية التي رسختها النظرة الدينية، وصقلتها ثقافة القرآن الأدبية، وزكّتها خصوصية الانتماء إلى مجموعة عرقية عربية تعتدّ بالبيان، وتتخذه حجة ومرجعاً،

في كثير من أمورها. يقول المقري فيما يؤكد ما نروم إثباته : «فكم استقبلتنا أمواجه بوجوه بواسر، وطارت إلينا من شراعه عقبانٌ كواسر، قد أزعجتها أكفُّ الريح من وكرها، كما نبهت اللجج من سكرها، فلم تبق شيئا من قوتها ومكرها، فسمعنا للجبال صفيرا، وللرياح دويا عظيما وزفيرا، وتيقنا أنا لا نجد من ذلك إلا فضل الله مجيرا وخفيرا، ﴿ **وَإذا مَسَّكُمُ الضُرُّ في البَحْرِ ضَلَّ مَن تَدْعونَ إلّا إيّاهُ** ﴾[17]. وأيسنا من الحياة، لصوت تلك العواصف والمياه، فلا حيا الله ذلك الهول المزعج ولا بياه، والموج يشرب أو شرب، فيبتعد ويقترب، وفرقه تلتطم وتصطفق وتختلف، ولا تكاد تتفق، فتخال الجوَّ يأخذ بنواصيها، وتجذبها أيديه من قواصيها، حتى كاد سطح الأرض يكشف من خلالها، وعنان السحب يخطف في استقلالها، وقد أشرفت النفوس على التلف من خوفها واعتلالها، وآذنت الأحوال بعد انتظامها باختلالها»[18].

تحتفظ الصورة التي ينسجها المقري بعناصر قوتها الدلالية، لأنها صورة متكاملة من حيث بلاغتها، ومن حيث قدرتها على تلوين المكان بالأوصاف التي دعت إليها حالة نفسية شديدة التوتر والجيشان، فضلا عن كفايتها في النفاذ إلى عمق الحدث التاريخي، والإعلان عن موقف عقدي وحضاري يضفي على عملية الحكي طابعَ التجاذب والتعارض اللذين لولاهما يفقد الكلام شحنتَه الانفعاليةَ، مادام الأساس في ذلك، هو أنه بفضل وجود عناصر مفارقة، أو حجج يقابل بعضُها بعضاً، بل بفضل شخصية مقنعة ولغة حوارية متطلعة إلى الحقيقة، ومنظِّمة لجدل الثنائيات المتعارضة والحجج المتقابلة، يشعر القارئُ بمتعة القراءة[19]؛ وأيضا مادام، افتعالُ الصراع من أجل الصراع لا يفيد شيئا؛ لأن غاية فنون الحكي حسب تقديرنا، لا تكمن في أن يظفر أصحابها بحس تقنيّ بارع، بقدر ما تكمن في قدرتهم على الإقناع والإمتاع معاً. فمن هذا المنطلق النقديّ لمفهوم الصراع، نتذوق جمال الصورة السردية التي رسم المقري ظلالها في هذه الفقرة، بقوله: «وساءت الظنون وتراءت في صورها المنون، والشراع في قراع مع جيوش الأمواج، التي أمدت منها الأفواج، ونحن قعود كَنُود، على عود، ما بين فرادى وأزواج، وقد نبت بنا من القلق أمكنتنا، وخرست من الفَرَقِ ألسنتنا، وتوهمنا أنه ليس في الوجود أغوار، ولا نجود إلا السماء والماء، وذلك السفين، ومن في قبر جوفه دفين، مع ترقب هجوم العدو في الرواح والغدو، لاجتيازه على عدة من بلاد الحرب، دمر الله سبحانه من فيها، وأذهب بفتحها، عن المسلمين الكرب، لاسيما مالكة

الملعونة، التي يتحقق من خلص من معرتها أنه أُمِدَّ بتأييد إلهي ومعونة، فقد اعترضت في لهوات البحر الشامي شجا، وقل من ركبه فأفلت من كيدها ونجا، فزادنا ذلك الحذر الذي لم يبق ولم يذر، على ما وصفناه من هول البحر قلقا، وأجرينا إذا ذلك في ميدان الإلقاء باليد إلى التهلكة طلقا، وتشتت أفكارنا فرقاً»[20].

بات مفهوم التجاذب – بمحامده وآثاره الجمالية الممتعة – جلياً في حكي المقري عن خصوصية المكان النفسية، ثم في تركيزه على ثنائية الإيمان والكفر، ببعديها التاريخي والجهادي، وذلك من طريق إشارته الصريحة إلى بلاد الحرب. فبعد أن بدت العلاقة بين المكان وبين الذات متنافرة جداً، زادت مخاوف الإلقاء باليد إلى التهلكة من حدة الشعور بالغربة بين عباب البحر الذي لم يُرَ سبيل للخلاص من قهره وجبروته، عندما نبت من القلق أمكنة المسافرين، وخرست من الفرق ألسنتهم. ويمكن القول بأن الصورة تتحلى هنا بلبوس بلاغيّ معبر عن العنف؛ فبعد تخصيص البحر بالقوة، ووصفه بأنه «لا كمِيٍّ يقارعه، ولا قويٍّ يصارعه، ولا شكلَ يضارعه»[21]، وأنه «لا يؤمن على حال، ولا يفرق بين عاطل وحال، ولا بين أعزل وشاك، ومتباك وباك»[22]، يبلغ عنف الخطاب ذروتَه، لتندسّ في حواشي الوصف حكمةٌ، تتيح لفعل الكتابة أن يتمثل وعيا رمزيا شعبيا، ثم ينفلت من عقاله، على نحو مرن ومنظم، حيث يسعى المقري إلى استتباع التمثل الشعبي الأسطوري بذكر حدث تاريخي حقيقي ومروِّع، فيقول عن البحر:

«ثلاثة ليس لها أمان

البحر والسلطان والزمان»[23]

ويضيف تساؤله: «فكيف وقد انضم إليه خوف العدو الغادر الخائن، والكافر الحائن؟»[24].

لا شك إذن، في أن التقرير الحكمي الذي ينزع الأمان بمقتضاه من البحر والسلطان والزمان في هذه الفقرة، لا يخلّ بعناصر البناء الفني للصورة المبثوثة فيها، ولاسيما أنه يُستتبع بمحتوى قضوي يحمل قوة إنجازية استفهامية لا تسهم في تعطيل السرد، بقدر ما تعمل على إنارة سبيله، من طريق استلهام الوصف الذي يتمثل في إعطاء صورة العدو المنسجمة مع الحجة الدينية للخطاب الحكائي؛ فمن أوصاف هذا العدو أنه كافر، وغادر، وخائن. وكل هذه الأوصاف تؤهل القارئ ليتطلع متشوقا إلى معرفة نتائج محنة الرحلة في البحر. وذلك هو ما يتحقق فعلاً، حيث تختزل مفردةُ «البر» – كما يبدو لنا من أول وهلة – السيرَ المطمئن

بمختلف أشكاله؛ عندما رأى الركب البرّ، أحسوا وكأنهم لم يروه من قبل، وحصل لهم الفرج بعد الشدة، «فيالها من نعمة كشفت عن وجهها النقاب، يقل شكرا لها صوم الأحقاب، وعتق الرقاب، جعلنا الله بآياته معتبرين، وعلى طاعته مصطبرين»(25).

غير أن الكاتب ينقض مبدأ هذا الاختزال نقضاً فنياً رائعاً، لما يحيطه بهالة من الريب التي لعلها تكون من صميم عدوى ركوب البحر، أو شيئاً قريباً من ذلك. لذا فمن أسرار الإمتاع في حديث المقري، أنه جدد الإحساس بالتوتر الباعث على قدر معقول من حس التشويق، في نسيج قصته المعيشة، وفي مادتها الأدبية التخييلية، على وجه تتغير فيه موازين النظر إلى الرحلة البرية نفسها، لتصبح مصدر قلق وهول وتجهم، حيث يقول: «ولم نخل في البر من معاناة خطوب، ومداراة وجوه للمتاعب ذات تجهم وقطوب»(26).

إن للصورة التي أعطيت للبحر بعدا إغرابياً وجمالياً في آن واحد، لكن هالة الاستغراب التي أحيطت بها لا تتعدى مجال الحقيقة إلى مجالات تتضمن خرقا للعادات وتتكشف عن خبرات من عين المحال؛ ولنا أن نميز في هذا الصدد بين صنفين، أو طرزين في تأليف الصور المقرونة بالرحلة البحرية:

1 - طرز يحمل بصمات الرحالين الذين تبلغ بهم دربتهم الروحية مقامات وأحوالا ينظرون فيها إلى الأشياء المحيطة بعالم البحر بطريقة تتجاوز الحس، حيث تتعالى بهم لغتهم عما يدرك بواسطة العقل وأصول البديهة.

2 - طرز يجتهد من أجل رسم صورة مطابقة للحقيقة، دون كلف بضروب الخيال الجانح مجنح الأساطير، أو استسلام لسلطان الشعر القاضي بتجاهل نسبية الأشياء، والعامد إلى محاكاة جوهرها في سياق أمكنة وأزمنة مطلقة.

ولعل حكي المقري عن رحلته ينتمي إلى الصنف الثاني، خصوصاً أنه حريص على أن يمد القارئ بحقائق تاريخية صادقة، دونما تفريط في عناصر توازن الصورة وجمالها من الناحية البلاغية. بل يمكن أن نفترض أن طريقة الوصف التي اعتمدها التي لا تعوزها عناصر الإثارة، من بهت وفزع واضطراب عند استعار نار الخوف من المنون، ومن استعادة للطمأنينة باليقين والإيمان، ومن استبشار برؤية البر وتحقيق النجاة، هي طريقة تمثل لبنة من لبنات كتابة الرحلة البحرية في الأدب المغربي خاصة والأدب العربي بعامة. ولعل بنية التأليف عند المقري قد صارت شكلاً مطّرداً لدى الرحالين الذين تراوحت قدراتهم

في الإفصاح عنها، باختلاف أهليتهم واستعداداتهم من حيث الملكة والأسلوب. فقد كان قصارى بذل بعضهم الوقوف عند الاستجابة إلى داعي الإخبار، دونما افتتان باللغة وجمال التصوير، وفي مقابل ذلك برع رحالون آخرون في إسباغ عناصر المتعة الأدبية على ما يدونونه من حقائق تاريخية وحضارية، فمن هؤلاء محمد الصفار الذي تأصل أدب الرحلة في خلفيته الثقافية[27]. ويكفي أن نقدم الدليل على ذلك بقوله في سياق رحلته في البحر: «... فركبنا في فلائك صغار، وسرنا حتى بلغنا ذلك السفين، وصرنا في جوفه كما يصار في لحده الدفين. فأنزلنا رئيسه في أحسن منزل، وجعلنا من محال إقراره ودويه بمعزل. وتلقانا أهله بالبشر والسرور، وحسن البشاشة وجميل البرور، فأدخلونا قمرة فيها زرابي جيدة نقية، وفرش رفيعة وطية... وعندما تتام طلوعنا، ورجع من كان يشيعنا، قلع المركب مخطافه، وهز للمسير أعطافه»[28].

فمما يثبت أن هذا الوصف المستلطف من الناحية الفنية، أدخل في باب الحقيقة، هو أن معانيه من جنس المعاني التي لا توحي بمنافرة من جهة العقل أو الشرع؛ فليس عبثاً أن يصف الكاتب المكان على وجه يوحي بالرغبة في محاكاته محاكاة مطابقة، وأن يعضد خطابه بالقرآن الكريم[29]، وبقول ابن العربي[30]، وكل ما من شأنه أن يمنحه سيادة وحجة في الإخبار والبيان، وليس عبثاً أيضاً أن يستكمل بعد ذلك تصويره للبحر، بفائدة علمية جغرافية[31] يعود بعدها إلى وصف ما اعتراه وصحبه من المسافرين معه، من بهت وفزع عندما رفعتهم الأمواج طورا، وخفضتهم طورا آخر، ومن هدوء حال عند اقترابهم من البر، إذ «بقرب المسافة تزاد البشرى»[32].

السرد الرحلي والشعر:

يمكن للشعر أن يُسدي للسرد خدمة معرفية وجمالية في آن واحد، على غرار ما نجد عند ابن رُشَيد السبتيّ، في سياق حديثه عما رآه في طريقه من تبوك إلى حِجْر ثمود. يقول :

«وفي ذلك الطريق، في مواضع منه عديدة، بصائط[33] كثيرة فيها حصى أبيض رائق، كثير الصفاء والبريق، في لون البلور، كأنه حب اللؤلؤ، لصفائه وحسنه وكثرة مائه وشفوفه، كأنما جزر عنه البحر. يلتقطه الناس هنالك، وهو يقبل الجلاء لصفائه، ويكون معه غيره من الحصى الأحمر والأسود، ولكن كالبحري، ليس بشفاف ولا صاف. وأظن هذه الحصى هي التي عنى القائل. أنشده لنا بعض أصحابنا...

دمشقُ بنا شوقٌ إليها مُبَرِّحُ

وإنْ لــجَّ واشٍ أو ألــحَّ عَــذولُ

بلادٌ بها الحَصْباءُ دُرٌّ، وتُربها

عَبيرٌ، و أنفاسُ الرِّياضِ شَمولُ

تَسَلْسَلَ فيها ماؤُها وهو مُطْلَقٌ

وصَحَّ نسيمُ الرَّوْضِ وهو عَليلُ

فيكون الشاعر نسب هذه الحصباء، إلى دمشق لأن موضع هذه الحصباء بأطراف الشام؛ فإن أول مكان لاقيناه به، عند خروجنا من تبوك. أو لعله يوجد في جهات دمشق»(34).

ولهذا الرحالة نفسه قدرة بارعة على استعمال الشعر استعمالاً غير متكلف، خلافا لرحالين غيرِه، مِمَّن يقحمون النظمَ إقحاما يوحي بمنافرة الذوق السليم، ناهيك عمَّا يُحدثه إقحامهم هذا، من إخلالٍ بعملية التواصل بين السارد والقارئ.

تنبثق المادة الشعرية لدى كاتب الرحلات ذي المراس الأدبي، والحامل للحس المرهف، والممتلك لنصيب موفور من المعرفة البيانية، من رَحِم الرحلة ذاتها، إذ تنبت في محيطها الأصيلِ المقرون بالتجربة العينية والحيوية للرحالة. بل يمكن أن تتكشف تكشّفا صيغياً من حيث كونها جزءاً لا يتجزأ من مكونات السرد المشهديّ الذي لا تقوم له قائمة دون الحوار. فقد يتولد الشعر عن هذا الحوار، ليلتحم معه بعد ذلك، وفقا لمتطلبات بنية خطاب الرحلة ومنطقه العام. ونجد المثال على هذا عند ابن رُشيد أيضا، حين قال في سياق رحلته، بعد انفصاله عن تبوك

أشيحُ الفلا ما نمّ أم عَنْبَرُ الشّحْرِ

أم العَرف أهدت طيبة طِيِّب النشر

وكان ذلك، لما هبَّ عند السحر على الركب نسيم رطب أزال كسل النهار، وما كان من الرحالة إلا أن تداعى لهذا الأمر، فتوجه بسؤال رفيق له عن سر ذلك النسيم، وبهذا كان منشأ حوار لطيف(35).

ونحن نظن أن الكتابة النثرية التي اعتمدها ابن رُشيد في رحلته، قد حملت من اللطائف الأسلوبية والمزايا البلاغية، ما جعلها قادرة على استيعاب بلاغة الشعر، في كثير من الأوجه والمناحي. فلم يكن للحوار الذي ذُكر، وللشعر الذي استعمل، أن يصيرا شيئاً واحداً، لولا تلك اللطائف والمزايا. وهذا ما نوقنه إيقاناً واضحاً لمّا نقرأ تتمة الحوار، ونطّلع على خواتم صورة السرد المشهديِّ التي تمتاز بطابعها الشعري. يقول ابن رُشيد :

«قلد من الأنداء دُرراً، وسقته المُزُنُ من أخلافِها دِرراً. فسألت بعض الأعراب: ما هو؟ فقال : هذا هو الشيح. فقلت مطلع

هذه الأبيات. ثم تشاغلنا بأداء صلاة الصبح، وصلات ذلك النسيم تُنَعِّم الأنوف بالنفح، فتذكرت المطلع بعدما تممت عليه:

أشيحُ الفلا ما نمَّ أم عنبرُ الشِّحْر

أم العَرف أهدت طيبة طيِّب النشر

وإلا فما بال الرياض تَعَطَّرت

وما لثغور النَّوْر تبسم عن دُرِّ

وما بال أدواح البطاح تأطرت

وجَرَّت ذيولاً من غلائلها الخُضْر؟»(36)

يتبوأ الرحالة مكانة خاصة كلما استعان بخيال الشعر، وأذعن في الوقت نفسه إلى سلطان العقل الذي لا فكاك للسرد عنه. لكن ربما خُيِّل إلينا في بادئ الرأي، أن الشعر الذي يعتمد عليه الرحالة هنا، كلام يجاء بالضرورة الفكرة المترتبة في ذهنه، وينأى عنها. ثم ما نلبث أن نستجليَ ما لدى هذا الرحالة من مران وقدرة على التصرف في المادة الشعرية، في حدود مطابقة كلامه لمقتضى حاله، ونتثبت حينئذ من أن له انقياداً سلساً إلى الشعر الموسوم بدقته، وشفوف رؤيته، دون غيره من الشعر الذي لا ينفع وهجه الفني في خدمة المعنى المقصود في السياق المحدد.

إن استعمال الفكرة الدقيقة في الشعر ملائم جدا للكتابة السردية عامة، ولكتابة الرحلة خاصة، لأن لهذا الاستعمال موقعاً جليلاً ولطيفاً في النفوس، ولأنه يملك قوة في الحِجَاج لا تنكر. ثم «هل شيءٌ أحلى من الفكرة إذا استمرت وصادفت نهجا مستقيما، ومذهبا قويما، وطريقة تنقاد، وتبينت لها الغايةُ فيما ترتاد؟»(37).

وإذا كانت المعاني مطروحة في الطريق، كما يقول الجاحظ، فإن من العبث الحكم على الآثار الأدبية الرحلية، بغض النظر عن معانيها التي زُيِّنت بأشكال تعبيرية وتصويرية، استُمِدت من أجناس الثقافة المتعددة، ومنها جنس الشعر الذي لا يمثل بالضرورة، جنسا مقحما في العمل الذي يقوم به الكاتب في رحلته؛ حيث يمثل التحامه أحيانا ببعض الآثار صورة شديدة الغرابة، فلا يكفي الشعر أن يستحوذ على مقام من الفقر التي يُسطرها الكاتب في صحوه، أي في حال وعيه بحال كتابته ومقتضيات مواضعاتها، ولكن هذا الشعر يصير عنده عاملا من عوامل بناء خطابه وتنمية دلالاته عن طريق تفكير باطني صادر في حالة رؤيوية بواسطة الحلم الذي لا يقوم بوظيفة الإفراغ النفسيِّ والوجدانيِّ التي يحلو للكثيرين تسميته تفجيرا لمكنونات الذات ومكبوتاتها، ويغفلون بذلك وظيفته الاستدراكية التي تتمم معالم الصفاء الفكري، وترقى بالذات إلى مراتب التطهير الروحي. لهذا قد ينتاب القارئ شعورٌ بالعَجَب، عندما يجد بعض

الرحالين يدونون في رحلاتهم بعضَ الشعر الذي تمخّض عندهم في عالم المنام. ويندرج ضمن هذا الباب، كلام المختار السوسيّ، لمّا قال لصاحبه في الحلم:

خَمائلُ بستانِ البشيرِ دَعَت إلى
مُوافاتها؛ نادت بذاك الحمائمُ
نَكادُ نَجُوزُها سوى أَنَّهُ ثَنَت
أَعِنّتَنا منها الزُّهورُ الفَواغِمُ

لقد ألهمته صورةُ الأديب البشير الناصري هذا الشعرَ، لمّا تراءى له بستان هذا الأديب في منامه، وقد تجلت فيه خمائل وحدائق ترف بالزهر، وانتصب بداخله بناء مشتمل على قباب(38).

حري بنا إذن، أن ننتبه إلى ما تحمله الآثار الرّحْلية من تنوع في إيقاعات الحركة والوصف، وعرض الصور العينية والمتخيلة، في حدود استيفاء شروط إعمال العقل الذي لولا التقيد بأحكامه، لزاغت الرحلة عن وظيفتها التاريخية التواصلية المنبثقة عما مُكنت به من قدرات الإخبار والإقناع.

هكذا يُرَى الشعر الموظف في الرحلة بمنظور الرحالة، مقرونا بالحِكم والأفكار المودعة فيه، لأن المعول عليه لدى هذا الرحالة في نهاية المطاف، هو أن يتوجه نحو تسخير مادته الشعرية تسخيراً جمالياً، استناداً إلى موازين عقلية تكبح جماح خياله، فلا سبيل له، إلى أن يعشق الفن لذاته، أو يجعل الغرض من كتابة رحلته هو الإمتاع من أجل الإمتاع، طالما آثر أن يتخذ تلك الكتابة عملا فنيا يشبع الحاجاتِ العاطفيةَ والتذوقيةَ، ولا يحيد عن المسالك المؤدية إلى بلوغ الحقائق الثابتة. ولا نعني بهذا أن الرحلة - من حيث هي جنس مستقل - ليست فناً خيالياً يلتحم بالشعر والأساطير، بقدر ما نعني أن الرِّحْلات صنوف شتى. فإذا كان بعضها لا يحفل إلا بشأن المُخَيَّلات الكاذبة، فإن البعض الآخر لَيُثْبِتُ إثباتا فعليا أن من الرحالين فريقا يجتهد اجتهادا لا ينكر، في باب الكشف عن الحقائق التاريخية، ويزن الظواهر التي يصفها، من غير أن يفرط في الإصغاء إلى صوته الخاص. وربما كان هذا الفريق أقرب إلى الملهمين من ذوي العقول المستبصرة الذين قد تنسحب عليهم المواصفات التي ذكرها الجاحظ حسب ما نقله الجرجاني، بقوله:

«فإذا أعدت الحلبات لجري الجياد، ونصبت الأهداف لتعرف فضل الرماة في الإبعاد والسداد، فرهان العقول التي تستبق، ونضالها الذي تمتحن قواها في تعاطيه هو الفكر والروية والقياس والاستنباط»(39).

تحدد وظيفة العمل السردي عموماً بمجموعة من الاعتبارات التي تقوي أواصر قرباه مع الشعر. ومن هذه الاعتبارات اعتبار الجمهور أو المتلقي الذي يخبر هويته، ويكتشفها باستمرار، من خلال مفاعلته للأشكال الثقافية التي تعكس صيغة حضارة الأمة في صيرورتها التاريخية. إن اكتشاف هذه الهوية يتخذ مساراً معاكساً لكل رغبة في مقاطعة الإرث الشعري خاصة، والإرث الحضاري بوجه عام. ثم إن هذا الاكتشاف لا يمكن أن يكون إلا اكتشافاً تاريخياً.

وما من شك في أن الإبداع السردي عمل ذاتيٌّ يرتبط بحاجة نفسية عميقة، لأن منشأه عفو البديهة. ثم إنه بعد ذلك يقبل التلون والتحلي بمياسيم التجربة الفنية الناتجة عن الدربة والتمرس على التخييل.

ومهما كان هذا الإبداع السردي عملاً ذاتياً متحرراً، فإنه لا ينفك عن منطق الجماعة التي ينتمي إليها المبدع. وربما يتضح لنا انتماء هذا المبدع إلى جماعته، من منظور الصلة التخاطبية - التي تضمنها نصوصه - بين ذاته الفردية وذاته الجماعية. نجد هنا أن السارد يحتاج إلى سبك مضامين حكاياته الحقيقية أو المتخيلة، وصوغها في ظل وحدة بنائية منسجمة، على النمط الذي يفرض عليه أن يبقى وفياً لشرط الوحدة المقصودة، وحريصاً في الآن نفسه على إيهام القارئ بصدق ما يرويه. ولعله في كل ذلك يتعدى نطاق الذات، ويتحرر من إسار النص المروي وقيوده، وينحو نحو استشراف أفق خاص أثناء الكتابة بغيةَ تأييده لاتجاه مذهبي، أو ترجيحه لكفة سياسية، أو ولائه لجماعة صوفية، أو مساندته لموقف أميري أو سلطاني، وما إلى ذلك من المواقف. وقد يكون السرد دعوة خلقية صميمة يستعين المؤلف في سبيل إبلاغها بصور الخيال أو الأساطير، وما إليها من البناءات الرمزية، على الوجه الذي يفصح عن رغبة الأجيال المتعاقبة في التواصل مع ماضيها. وبذلك يغدو التأليف المندرج ضمن هذا الصنف الأخلاقي، فعلاً ثقافياً واجتماعياً يسهم في إشراك المجتمع في عملية إثبات الهوية، واكتشاف خصوصياتها داخل مساقات الحركة والتجدد.

إن هذا الفعل الثقافي والاجتماعي، هو ثمرة لرسوخ مبدأ الهوية اعتماداً على إثبات المقومات الجوهرية للذات، فلا يتحدد مفهوم الهوية دون هذه المقومات، ولا يُتصور إلا بها. ومن باب البداهة بعد ذلك، أن تستصحب هذا المفهومَ لوازمُ وعوارض[40] محكومة بنسقها الذي لا ينافي مبدأ تحققها الخارجي أو تعينها في الوجود التاريخي.

يمثل هذا الفعل المذكور مزية حسب ما نُقدر. لأنه إذا عُنِيَ نَفَرٌ من كتاب السرد بتوجيه رسالة أخلاقية في سرده، بغرض تهذيب الأحوال السلوكية للعباد، فما صح أن نعدّ الهوية لدى هذا النفر أمراً ساكناً، دون أن نبحث في شأنها، ونختبرها اختباراً نصيا. بل هل نسبغ صفات الحركة والتقدم و التجدد على ذوي النزعات غير الأخلاقية من كتاب السرد وغيرهم، وننفي حيوية الأخلاق، بل حاجة البشر إلى هذه الأخلاق التي تضمن عناصر القوة الخلاقة في المجد والعمران؟

ربما يوحي حديثنا هذا إلى ما ذكره ويل ديورانت عن التقاليد الحيوية، أو الأخلاق التي «تكسب النظام الاجتماعي اطراداً وثباتاً. وهذه التقاليد إذا ما انقضى عليها الزمن، وخلع عليها سحره شيئاً فشيئاً، فإنها بطول تكرارها، تصبح للفرد طبيعة ثانية، إن جاوز حدودها، شعر بالخوف أو القلق أو العار»(41). فنحن نميل إلى رأيه هذا، كما نتفق معه في أن الأخلاق هي تعاون الجزء مع الكل، وأن المدنية كانت تستحيل بغير أخلاق. لكن أن نزعم معه بأن الدين مجرد عون على الأخلاق، وليس أساساً لها(42)، فأمر لا يصدق إلا على دين باطل. إن كلامه عن الوظيفة الأخلاقية للدين، والذي يقصر فيه هذه الوظيفة على المحافظة على القيم القائمة أكثر من خلق قيم جديدة، لا يصدق على دين يُحدث ثورة في النفوس، وتنص شريعته على نصرة قيم الحق وتجديد الإيمان مع تجدد العصور. ويكفينا أن الرسول، صلى الله عليه وسلم، أتى ليتمم مكارم الأخلاق.

ولما كان الإسلام مُحْدِثاً ثورة نفسية وخلقية، من شأنها أن ترشد الطباع إلى العدول عن غلواء جحودها وتعصبها، وتدعوَها إلى كبح غرائزها الحيوانية الساقطة، كانت المواضيع الأخلاقية في الكتابة السردية، في صميم الثقافة الإسلامية، أقدرَ على الإمتاع والإيناس والتأثير. فسواء أكان السرد في هذه الحالة متخفِّياً في تقاسيم الهزل والملهاة، أم كان متراًئياً في ثوب القوة والجد، فإنه لا محالة جزء من حركة التاريخ التي تقبل التطور، والتي توجهها رغبة النُّبغاء والعلماء، وطبقات الآحاد والجماعات.

ويستوي في السرد مقاما الهزل والجد، حيث تجد النفس في الهزل توجيها محموداً، وإرشاداً غير ممجوج. وبمقدار ما يتأتى لتلك النفوس في هذا الهزل، جمامٌ مقبولٌ، يتحصل لديها في الجد تحفيزٌ من أجل إصلاح شأنها، وتهذيب حالها.

ويفضي الكلام الذي سبق إلى حقيقة مفادها أن علاقة السرد بالحياة قوية جداً. لكن هذه العلاقة غير دالة بالضرورة على كون السارد يمثل الوقائع وينسخها. فلا مناص من التمييز في هذا الشأن بين حقيقتين هما: حقيقة الواقعة التاريخية الاجتماعية في ذاتها، والواقعة باعتبارها حدثا متلفظا، أو حقيقة منصوصاً عليها فيما خبره الإنسان في التاريخ، وما خلَّده من كلام منطوق، أو مكتوب.

إن الحقيقة في السَّرد تنبعث من صميم الحياة المعيشة، لكنها تتجاوز التحديدات الفقيرة التي تكمن في عوامل البيئة والعرق والعصر، أو قسمات النفس والتاريخ الشخصي للكاتب المبدع، وغيرها من العلل التي يعتقد بعض الدارسين أن دراستها خليقة برفع كل لبس عن الحقائق المكنونة في النصوص.

الهوامش

(1) أصول السرخسي. لأبي بكر، محمد بن أحمد بن أبي سهل السرخسي (490هـ) تحقيق أبي الوفا الأفغاني. دار المعرفة. بيروت. 1372هـ : 172/1.

(2) يرتبط المظهر والجوهر المثيران بحاسة الجمال التي تهب الفن درجات من العمق، ومن التسامي الروحي. ومن المؤكد أن التجربة الجمالية من زاوية عمقها وسموها لا يعول فيها على التجربة الشخصية ذاتها، ويبدو في هذا المقام أن القارئ - كما يقول هنري برجسون - يكون بحاجة إلى أن يحيا تجربة الكاتب ويعانقها في وحدتها المركبة الأصلية. وعموما فإن الفنان يسعى بواسطة لغته الإيحائية إلى إقحامنا في عالمه مركزا على المظاهر الخارجية لشعوره، فيثبت تلك التي يحاكيها جسدنا محاكاة آلية ليضعنا تدريجياً في حالة المجهول، وبذلك يسقط جدار الزمن والمكان. إنه يريد إدخالنا في حالة نفسية هو الذي يخلقها. وهكذا يسقط الجدار الذي فرضه الزمن والمكان بين وعيه ووعينا. انظر في هذا، البحث الذي قدمه هنري برجسون عن المعطيات المباشرة للوعي.

BERGSON. HENRI. ESSAI SUR LES DONNEES IMMEDIATES DE LA CONSCIENCE. BIBLIOTHEQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE. PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE. 1967. PP 12- 13.

(3) انظر النقد الأدبي الحديث، لمحمد غنيمي هلال. دار العودة. بيروت. 1982م : 615.

(4) انظر في هذا أصول الحوار، وتجديد علم الكلام، لطه عبدالرحمن. المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. 1987م : 22.

(5) يميز أبو الوليد الباجي بين الظاهر بالوضع، والظاهر بالعرف. والظاهر بالعرف عنده على

ضربين؛ ظاهر بعرف اللغة، وظاهر بعرف الشرع. والظاهر بعرف الشرع يراد به الألفاظ التي هي في أصلها اللغوي موضوعة بجنس معين، ثم وردت في الشرع لمعنى من ذلك الجنس بعينه كقوله تعالى : ﴿**أقيموا الصّلاة**﴾. فأصل الصلاة في اللغة الدعاء، ثم ورد في الشرع للدلالة على دعاء مخصوص، وقوله تعالى أيضا ﴿**كُتبَ عليْكم الصيامُ**﴾. وهو في أصل اللغة عبارة عن كل إمساك ثم دل في الشرع على معنى مخصوص في وقت مخصوص. انظر المنهاج، في ترتيب الحجاج، لأبي الوليد الباجي (474هـ/ 1081م). تحقيق عبدالمجيد تركي. دار الغرب الإسلامي. بيروت. 1989م : 16.

(6) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني (684هـ/1285م). تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت. 1986م : 96.

(7) نحيل في هذا السياق، إلى موقف ميشال ريفاتير في حديثه عن وعي الكاتب برسالته القولية، وفي إشارته إلى مجهود هذا الكاتب أثناء تنظيمه ومراقبته للسنن المتعلق ببناء أسلوبه. انظر في هذا: محاولة للدراسة الأسلوبية البنائية.

RIFFATERRE, MICHEL. ESSAIS DE STYLISTIQUE STRUCTURALE. PARIS. FLAMMARION, 1971. PP.34-35.

(8) لهذا لا نتفق مع ما ذهب إليه حسن محمود، حين أشار إلى حديث ابن بطوطة عن الناس الذين يتصل ذكرهم بالفيض العميم من الحكايا والكرامات المنسوبة إليهم، وحين رأى أن كثيراً من الخرافات قد سيطرت على معتقد الرحالة، فأدنته إلى معتقدات العامة، بل أصبح من منابعها العامة، وأصولها في رحلته، فهو – حسب رأيه – يُفيض في ذكرها، دون أن يبدي أي لون من ألوان الحذر أو التحفظ فيما أثار في نفوس معاصريه من عوامل الريبة والشك. انظر أدب الرحلة عند العرب، لحسني محمود حسين. دار الأندلس. بيروت. لبنان. 1403هـ/ 1983م : 46.

(9) المصدر نفسه : 49.

(10) يقول بديع الزمان : «حدثنا عيسى بن هشام. قال: كنت في مطارح الغربة مجتازاً، فإذا أنا برجل يقول لآخر: بم أدركت العلم؟ وهو يجيبه، قال: طلبته فوجدته بعيد المرام، لا يصطاد بالسهام، ولا يقسم بالأزلام، ولا يرى في المنام، ولا يضبط باللجام، ولا يورث عن الأعمام، ولا يستعار من الكرام، فتوسلت إليه بافتراش المدر، واستناد الحجر، ورد الضجر، وركوب الخطر، وإدمان السهر، واصطحاب السفر، وكثرة النظر، وإعمال الفكر، فوجدته شيئا لا يصلح إلا للغرس، ولا يغرس إلا في النفس، وصيداً لا يقع إلا في الندر، ولا ينشب إلا في الصدر، وطائراً لا يخدعه إلا قنص اللفظ، ولا يعلقه إلا شرك الحفظ، فحملته على الروح وحبسته على العين، وأنفقت من العيش، وخزنت في القلب، وحررت بالدرس، واسترحت من النظر إلى التحقيق، ومن التحقيق إلى التعليق، واستعنت في ذلك بالتوفيق فسمعت من الكلام ما فتق السمع، ووصل إلى القلب، وتغلغل في الصدر. فقلت : يا فتى ومن أين مطلع هذه الشمس؟ فجعل يقول :

إسـكندريـة داري   لو قرَّ فيـها قَراري

لكن بالشام ليلـي   وبالعـراق نهـاري».

مقامات بديع الزمان الهمداني، لأبي الفضل، أحمد بن الحسين بن يحيى الهمداني (398هـ) تقديم وشرح فاروق سعد. دار الآفاق الجديدة. بيروت. 1398هـ/1978م : 280.

ولابد من الإشارة هنا إلى وجود أواصر قوية بين فن المقامة وأدب الرحلة، ولعل ذلك يستحق دراسة مستقلة. ويكفي أن نشير في مقامنا هذا إلى ما تحتفظ به رحلة ابن المؤقت المعروفة بالرحلة المراكشية، أو مرآة المساوئ الوقتية، من سمات

فنية وأسلوبية تقربها من حس المغامرة الطريفة لدى أصحاب المقامات. وإن اندراجها ضمن ما يعرف بالرواية التعليمية، حسب د. أحمد زيادي، لا يقلل من قيمتها الجمالية. انظر إلى الإشارات الواردة عن هذه الرحلة المهتمة بنقد المجتمع والدعوة إلى الاسترشاد بالشرع القويم، ضمن مؤلف المكتبة المغربية في عهد الحماية : 164.

(11) انظر الخبر في السرد العربي. الثوابت والمتغيرات، لسعيد جبار. شركة النشر والتوزيع - المدارس - الدار البيضاء. 2004م : 94 - 101. ينظر أيضا كتاب الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي،لسعيد يقطين، الذي يؤسس لمفاهيم جديدة مستمدة من النص العربي. منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت.1997م.

(12) غير خاف أن الساجة قصة قديمة ارتبطت بالمواقف البطولية، وشاعت في القرون الوسطى. أما الإدة الكبرى فهي كتاب في أساطير أهل اسكندناوة ولغتهم وأشعارهم، وهذه الأساطير في صيغة قصائد شعرية مستمدة من الكلمات الشفوية للدراما السكندنافية المقترنة بالخصوبة. والبيولف ملحمة شعرية تروي قصة ابن أحد الملوك الجرمانيين في صراعه مع كائن جبار ذي شكل آدمي. انظر مختصر دراسة للتاريخ - مختصر دراسة للتاريخ، لأرنولد توينبي. ج1. ترجمة فؤاد محمد شبل. مراجعة شفيق غربال. لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة. 1960م: 178 - 179.

(13) انظر المرجع السابق : 176.

(14) نفح الطيب، من غصن الأندلس الرطيب، لأبي العباس، أحمد بن محمد المقري التلمساني (1041هـ). تحقيق إحسان عباس. دار صادر. بيروت. 1968م : 1/ 33.

(15) المصدر نفسه : 1/ 33.

(16) نفسه: 1/ 33.

(17) من سورة الإسراء : 67.

(18) نفح الطيب : 1/ 33.

(19) يكفي في هذا أن نشير إلى أن الأعمال الروائية الخالدة، هي التي تعبر عن شخصيات مقنعة، ولا تمثل لغاتها المتحاورة فيما بينها، أولَ عقبة في سبيل التواصل معها. أما مسألة الحوارية - بمفهوم باختين - فلها مقامها، ثم إنها لا تنافي مبدأ الفن لأن العبرة لا تكمن في إركام الأصوات المتعددة والأساليب المختلفة إركاما لذاته، ولكن ينظر إلى الأثر الفني الذي يحدثه ذلك الإركام؛ ففي غياب الدربة الفنية، تصبح الأصوات واللهجات المتنافرة، مدعاةً للنفور من العمل السردي جملة وتفصيلاً. هذا الهاجس الفني المرتبط بالخصائص التكوينية للعمل الروائي هو الذي حدا ببعض نقاد الرواية إلى اعتماد مقاييس تذعن إلى مبدإ الجمال، إذ يراد مثلا لمفهوم الصورة أن يكون منفتحا على مختلف المكونات النصية والدلالية في أفق إظهار الغايات الجمالية. انظر مؤلف د. محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، لمحمد أنقار. مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع. تطوان. 1994.

(20) نفح الطيب : 1/ 33 - 34.

(21) المصدر نفسه : 1/ 34.

(22) نفسه: 1/ 34.

(23) نفسه: 1/ 34.

(24) نفسه: 1/ 34.

(25) نفسه: 1/ 34.

(26) نفسه: 1/ 34.

(27) صدفة اللقاء مع الجديد: رحلة الصفار إلى فرنسا. دراسة وتحقيق سوزان ميلار. تعريب ومشاركة في التحقيق: خالد ابن الصغير. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. سلسلة نصوص وأعمال مترجمة، رقم : 2. 1995م: 69 .

(28) المصدر نفسه: 95.

(29) يذكر الآيتين :41 من سورة هود، و67 من سورة الإسراء.

(30) ينسب إليه هذا القول : «من أراد أن يوقن أن الله هو الفاعل وحده، وأن الأسباب ضعيفة، فليركب البحر!». انظر صدفة اللقاء مع الجديد: 95.

(31) يقول : «واعلم أن هذا البحر يسمى البحر الرومي، لكثرة ما عليه من بلاد الروم خصوصاً من جهته الشمالية، ويسمى البحر الشامي، لأنه ينتهي إلى بلاد الشام، ويسمى البحر المتوسط...» المصدر نفسه : 97.

(32) نفسه : 102.

(33) تكتب بالسين وبالصاد أيضا، وهو لغة.

(34) ملء العيبة، بما جمع بطول الغيبة، في الوجهة الوجيهة، إلى الحرمين مكة وطيبة، لأبي عبد الله، محمد بن رُشيد الفهري السبتي (721هـ). تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت. 1408هـ/1988م : 11/5 . 12.

(35) المصدر نفسه : 5/ 12.

(36) المصدر نفسه : 5/ 12 . 13.

(37) أسرار البلاغة، لأبي بكر، عبد القاهر الجرجاني (471هـ، أو 474هـ). قراءة وتعليق : محمود محمد شاكر. دار المدني. جدة. 1412هـ/1991م: 126.

(38) يقول السوسي معقباً على هذا الحلم: «ثم استيقظت، فهكذا عَدَتْ إلي عادية الأدب من الأديب الناصري، حتى صرت أنظم في النوم، ويالها من عجيبة، وياطالما أراني أقرض الشعر في المنام». خلال جزولة - خلال جزولة، لمحمد المختار السوسي. المطبعة المهدية. تطوان. المغرب. دت : 2/ 259.

(39) أسرار البلاغة : 126 . 127.

(40) يميز ابن سينا بين المقوم واللازم والعارض، حيث يقول: «كل محمول على شيء من الأشياء ليس مطابقاً لذاته، فهو إما مقوم، وإما عارض. فالمقوِّم هو الشيء الذي يدخل في ماهيته، فتلتئم ماهيته منه ومن غيره. واللازم هو الذي لابد من أن يوصف الشيء بعد تحقق ذاته، على أنه داخل في حقيقة ذاته. والعارض هو الذي قد وُصِف به الشيء، إلا أنه ليس يجب أن يوصف به الشيء دائماً». منطق المشرقيين : 36. ويرى أبو حامد الغزالي أن المعنى الذاتي، هو كل داخل في ماهية الشيء وحقيقته دخولا لا يُتصور فهم المعنى دون فهمه، وذلك كاللونية للسواد، والجسمية للفرس والشجر... أما اللازم فما لا يفارق الذات البتة. ولكن فهم الحقيقة والماهية غير موقوف عليه، كوقوع الظل لشخص الفرس والنبات، بل يفهم الجسم الذي هو أعم منه، وإن لم يخطر بباله ذلك... وأما العارض، فيعني به ما ليس من ضرورته أن يلازم، بل يتصور مفارقته إما سريعا، كحمرة الخجل، أو بطيئاً كصفرة الذهب وزرقة العين وسواد الزنجي، وربما لا يزول في الوجود، كزرقة العين، ولكن يمكن رفعه في الوهم. انظر المستصفى من علم الأصول، لأبي حامد الغزالي (505هـ). تقديم وضبط وتعليق: إبراهيم محمد رمضان. دار الأرقم بن أبي الأرقم. بيروت. د ت: 1/ 36 . 37 . 38.

(41) قصة الحضارة، لول ديورانت. دار الجيل. بيروت. 1408هـ/1988م : 1/ 65.

(42) المرجع نفسه : 1/ 119.

الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي[1]

لعبة الاسترجاع في تشكيل النص

جمال خضري

لتكن البداية من العنوان: «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي».

العلاقة واضحة جداً بين العنوان ونص الرواية، حيث يرد في مطلعها «توقفت العضباء فوق التلة الرملية... قبالة المقام الزكي المنتصب ها هنالك على بعد ميل... ثم قرر أن ينزل فيصلي ركعتين تحية لله وتحية للأرض وتحية للزيتونة ثم أولاً وأخيراً تحية للمقام الزكي». مما يعني أن العنوان يفصح مباشرة عن موقع نهاية مسار حياتي سيكون مبدأ مسار روائي. أي ربط الختام الوجودي بالاستهلال السردي.

أ - الختام الوجودي: عودة الولي الطاهر إلى مقامه الزكي هي نهاية حياة حافلة بالتجارب والخبرات، عامرة بالمرارات والخيبات، متشعبة الانتماءات والصراعات، ظهرت معها العودة إلى المقام الزكي ضرورية لإنقاذ ما تبقى من معنى الحياة بعد أن تشوبه طوال تلك المحن التي عاشها الولي الطاهر، إنها العودة إلى الجذور والأصول واستنجاد بالبراءة الأولى في ذلك

الفيف الخالي، حيث لا توجد إلا الرمال الصافية والزيتونة المنتصبة والمقام المنعزل عن موبقات الناس ومعايبهم. فالعودة إلى المقام رجوع إلى المنابت الأولى حيث الخلوة والجلوة والعبادة والذكر والحضرة والإخوان والغيبات والنوبات والمكاشفات والتجليات، وهي هروب من صخب الواقع وصراع الأقران وتناطح الأحزاب والتيارات والمذاهب والشعارات، إنها ليست بالتأكيد استراحة لمحارب بقدر ما هي اعتزال لوباء الصراع من أجل الصراع والعدوان من أجل إشباع غرائز الحيوانية المتأصلة في بني البشر.

ب - الاستهلال السردي: حيث تدشن العودة إلى المقام الزكي بدء عرض سردي للمسار الوجودي الذي ينتهي بالعودة إلى المقام، ستنطلق من أمام عتبات المقام وجدرانه ومضات التجلي السردي وإشراقات «الحالات» التي ستضيء وقائع الوجود السابقة، ومضات بقدر ما تظهر متقطعة بفعل تقطيرها[2] معرفياً وعاطفياً وزمنياً ستتلاحم من خلال ترسيخ ضرورة العودة باعتبارها خلاصاً للروح وعودة بها إلى رحم الحقيقية، حيث القرب من بارئها. مع ملاحظة أن التصوير[3] متركز على البعد المكاني[4] اعتباراً لقيمة المكان في رحلة الروح، فالمقام معبد الروح، وكلما ابتعدت عنه تعرضت للعذابات، مما يجعل المكان ليس فضاءً للسرد، ولكنه موضوع السرد لأنه هدف الممثل الرئيسي وهو الرجوع إلى مقامه وتحرير من به من الأرواح الخيرة حين تنطلق حياة جديدة بأمة جديدة وجيل جديد، متحرر من أوبئة الصراعات والعداوات والإحن والتشنجات.

النـص:

كما سبق التنويه، فإن النص السردي ينمو عبر ومضات سردية، تعتبر انفتاحاً على الماضي من خلال عملية التذكر والاسترجاع، متوسلة بوسائط مختلفة. كأن يربط عنصر حاضر بعنصر ماض يستدعيه ويستحضره[5]، أو إسقاط حادث ماض على آخر حاضر لتشابههما في الأشخاص أو الموضوعات أو الأسباب، وكل ذلك أدى إلى تشكيل نص من الاسترجاعات التاريخية الإسلامية، أو الاسترجاعات السياسية، أو الثقافية أو الخيالية، وكلها تعتبر سيميائياً توسيعاً[6] للنص من خلال خلق جيوب سردية يتم فيها تعليق الحاضر لصالح الماضي، بما يجعل هذا الماضي في خدمة

الوقائع الحاضرة تأييداً أو تفنيداً[7]، شرحاً أو تمثيلاً.

1 – الاسترجاع التاريخي الإسلامي: يظهر من خلال إيراد قصة «خالد بن الوليد مع مالك بن نويرة». وقد تم بطريقة فنية خدمت الحاضر السردي، ولم يتم الاستسلام للواقعة التاريخية بكل حيثياتها، بل تم تطويعها لتخدم البعد الفني للنص السردي، فإذا الواقعة التاريخية تنمي القوة الحجاجية لإيديولوجيا النص وتدعم منحاه الإقناعي بقوة تلك الواقعة ويمكن أن يدرج هذا الاسترجاع ضمن التناص التاريخي على اعتبار حضور الواقعة من خارج المسار السردي لشخصيات الرواية الفعليين، بل هي مقحمة عليها ومجتلبة من سياق مغاير تماماً هو السياق التاريخي. لكن السارد يتلاعب بحذق بالعلاقة بين التاريخي والفني، من خلال تلبيس العاقة بين الممثل الرئيسي الولي الطاهر وبطل الرواية التاريخية مالك بن نويرة من خلال الاشتغال على وضعيات الحلول والتجسيد الموظفة في النص. حيث يذكر السارد في إحدى مراحل السرد أن الولي الطاهر هو خالد بن الوليد أو مالك بن نويرة بل إن كل طلبة المقام الذكور هم مالك بن نويرة وكل إناثه هن أم متمم زوجته «**حتى إن مالكاً بن نويرة ليس شخصاً آخر غيره» أو يقول الواحد منهم إنه مالك بن نويرة (...) وإذا ما سئل عمن يكون خالد بن الوليد، قال إنه مولانا الولي الطاهر الذي سينكح أيضاً أم متمم.**

2 – الاسترجاع السياسي: وفيه استحضار لوقائع ذات طابع سياسي مثل «الصراع الأفغاني» مع الاحتلال الروسي، حيث يستثمر النص هذه الإحالة مستفيداً من حمولتها الدلالية الخاصة ببشاعة الحرب من جهة، ومرارة الاقتتال الداخلي بين فرقاء الصف الواحد «**لم يفهم من لغتهم، ومما هم يفعلون سوى إطلاق الرصاص على أناس في الطرف الآخر من الوادي، لهم نفس القلنسوات، ونفس اللحى ونفس الجلاليب والمعاطف، ولربما تفوح منهم نفس رائحة المسك**»، لكن هذا الاستثمار لا يتم من خلال تناص واضح الحدود وظاهر القسمات، تماماً كما هي الحال مع الاسترجاع التاريخي، لأن هذه الواقعة السياسية المسترجعة لم تضف إلى جسم النص كالقطعة الغريبة فيتشكل نص فسيفسائي بتعبير جوليا كريستيفا،

بل إن الإحالة تمت بطريقة إدماجية أصبحت معها مقطعاً من النص متشابكاً مع المقاطع الأخرى، والممثل الأساسي الولي الطاهر يخترق عبر «الحالات» بعد الزمان والمكان ليؤدي أدواره المثلية[8] على ساحة المعارك في أفغانستان ويشارك أطراف الصراع مختلف مراحل الحرب بل يقود جزءاً منها ويحدد مصائرها حرباً أو سلماً «**وجد نفسه عرْض جبال لا يعرفها... وسط قوم على رؤوسهم قلنسوات... لهم لحى مخضبة بالحنّاء، تبلغ لدى بعضهم الرُّكُب... في عيونهم الكحل، وفي شفاههم السواك، تعبق منهم رائحة مسك بالغ الحدة**».

إن هذه الخَصيصَة الفريدة في الاسترجاع التي يمكن أن نسمها «بالأسلوب الوطاري» في تشكيل النص من قطع مختلفة، سبكت النص وجمعت لحمته حول هذا الممثل الأساسي الذي يمارس أدواره خارج أطر الزمان والمكان ولذلك تمت الإشارة منذ البداية أن المكان والزمان غير محددين «عندما يسقط الولي الطاهر مغمياً عليه، في حضرة طيبة، لا حد لا لمكانه ولا لزمانه، ومحاولة معرفة ذلك، إفساد للحالة. إن الله يريدنا كما يريد». وهذه خَصِيصَةٌ أخرى لهذه القصة أن يتحرك الممثل خارج أطر الزمان والمكان أو بالأحرى تعتبر حركته مجموع الأزمنة والأمكنة، أي إن الممثل لم يعد هو الخاضع لإطار الزمان والمكان باعتبارهما محددين للوقائع ولكن الممثل هو الذي يقوم بربط الأزمنة والأمكنة على اختلافها وتباعدها.

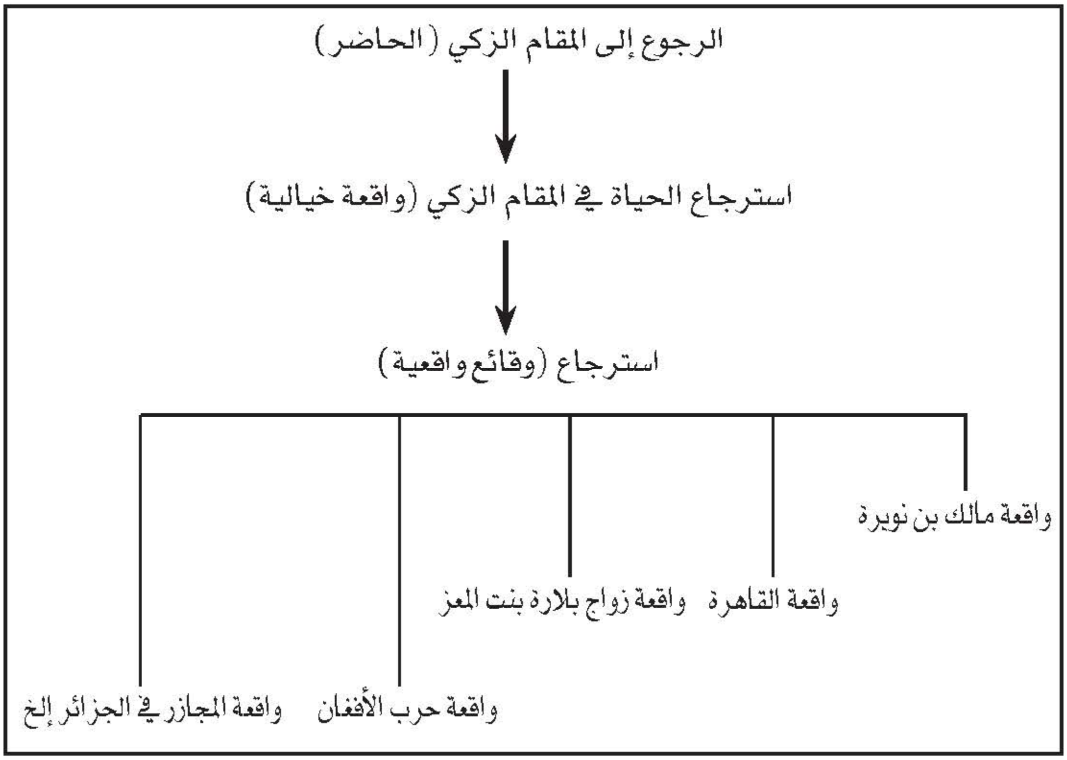
3 – الاسترجاع الثقافي: وهي الومضة التي حملت الممثل الأساسي إلى القاهرة حيث يقوم بأدواره الموكلة إليه من خلال محاولة تصحيح مسارات ثقافية عبر اغتيال من يمثل اتجاهاً مناقضاً لإيديولوجيا النص والولي الطاهر. وحتى وإن لم يذكر الممثل النقيض[9] بالاسم أي الروائي نجيب محفوظ فإن المعطيات الواردة كافية لتحديد ملامحه بقوة «**أوامر الشيطان تأتيهم من بين ما تأتيهم، من خلال حروف وعبارات وجمل وكتب *وكيله هذا* وأمثاله الكثرين. لقد قرأ الفلسفة، وسكنه من سكن السهروردي، فعاد في كتبه الأولى يبحث عن جذور الوثنية، في تجاويف الوديان والأهرامات، ثم سوى بين الإخوان المسلمين والملاحدة والشيوعيين، وراح يستنقطهم في أعمال كثيرة، ثم «سجن» الله في *حارته* وجعل الأنبياء فُتوة العهود المتخلفة. فهمه النصارى واليهود، *فكافأوه* ليكون رمزاً وقدوة... ها هو**

قادم. يمشي الهوينى، كان يتماسك، كبنيان مهدود».

ومن خلال آلية التجسيد ذاتها، لم يتم الاسترجاع عبر إلحاق جزء من الماضي بالحاضر بل عن طريق حضور ربط الماضي بالحاضر فإذا الممثل الأساسي يؤدي حضوره في الماضي كما هو حضوره في الحاضر، فالممثل هو هو غير أن الزمان قد طوي والمكان قد ضاق حتى لم تعد تفيد في التقاطه إشارات أو علامات. غير أن ما يستوقف الملاحظ عند استحضار هذه الواقعة هي التماهي بين الممثل الأساسي أي الولي الطاهر والممثل النقيض أي الروائي نجيب محفوظ. لنلاحظ ما يقوله السارد ناقلاً عن الولي الطاهر «**في لحظة رأيتني فيه. رأيت مصر والعرب والمسلمين فيه فينا. رأيتني ممزقاً بين أنا وبين آخر غيري**».

هنا تلتبس على المتلقي حدود الممثلين، وتذهب عملية التماهي والتجسد إلى حدودها القصوى، فالولي الطاهر لم ينتقل عبر الزمان والمكان ليؤدي دوره في القاهرة فقط، بل هو الآن يتماهى أيديولوجياً مع الممثل النقيض، وهو تماه تزول معه دواعي الصراع بين الأنا والآخر إذا وجدت هذه الأنا في الآخر ذاتها وكيانها. فعند الومضة نشهد بالفعل تصعيداً حاداً للصراع داخل ذات الممثل الأساسي وهو الصراع الذي تتراكم صوره حتى تؤول إلى القناعة النهائية بضرورة العودة إلى المقام الزكي. وههنا فقط، وضمن هذه الومضة ذات البعد الثقافي تتضح فائدة الاسترجاعات المختلفة التي تصب في مصلحة الرجوع إلى البدايات واعتزال كل ساحات النزاع، إن الخيط الجامع للإحالات يتضح هنا: إنه مراكمة لمظاهر الانقسام ليس بين الذوات المختلفة والكيانات المتنافرة والأمم المتباعدة، بل إن الوباء أصبح داخل الذات الواحدة ولا حل ولا شفاء إلا بالعودة إلى المقام الزكي.

4 – الاسترجاع الخيالي: وهو المتعلق بالحياة الأولى في المقام الزكي حيث كان الولي الطاهر إماماً للطلبة والطالبات وللمريدين عموماً، يقوم على تبريتهم وتزكيتهم. وخاصية هذا الاسترجاع هو كونه العمود الفقري للنص السردي، لأنه يعتبر بؤرة تطوير الوقائع ونسجها بحيث يمكن اعتباره الخيط الرابط لكل الوقائع الأخرى، فإذا جئنا إلى تمثيله رسماً أمكننا الحصول على الشكل التالي:



فالرجوع إلى المقام الزكي يتم في الحاضر، وعملية الاسترجاع الأساسية من خلال استحضار الحياة التي كانت داخل المكان الزكي قبل أن يغادره الولي الطاهر، وبين ومضات الاسترجاع الأساسية هذه هناك استرجاعات تتعلق بتوصيف وقائع الغياب التي عاشها الولي الطاهر في أزمنة مختلفة وأمكنة مختلفة وهي المذكورة أعلاه. وبالتالي يتم بناء النص السردي من خلال نسج بعدين، والربط بين كونين هما الكون الواقعي التاريخي والكون الخيالي، وكلاهما يُستحضر إلى الزمن الحاضر وهو زمن الرجوع إلى المقام الزكي.

والكون الخيالي ينبني على وصف الحياة السائدة في الماضي داخل المقام، والممثلون الذين كانوا يتحركون فيه هم فوجان من الطلبة والطالبات بأعداد محددة إضافة إلى المقدم والشيوخ وغيرهم وهو ترتيب يحاكي نظام الزوايا والطرق الصوفية، حيث تراعي هرمية شديدة الرسوخ بين مكونات المجتمع الصوفي، وفي أثناء ذلك يتم استذكار بناء المقام ومن قام به وبم تم بناؤه من أموال وتبرعات ثم سبب إقامته وسبب قدوم الأتباع والمريدين إليه ألا وهو انتشار الوباء، ونفهم أن الوباء كممثل

مضاد يتمثل في انتشار الانحلال الأخلاقي والتفرق بين أفراد الأمة وكأن المقام بني لتجاوز حالة الانقسام هذه ومحاولة لرأي التصدع القيمي الحاصل.

وبناء على هذا يمكن استنباط المتتالية السردية[10] المتمثلة فيما يلي:

الوضعية الأصلية	الوضعية الطارئة	الوضعية النهائية
↓	↓	↓
الحياة الروحية	الغياب خارج المقام	الرجوع إلى المقام
داخل المقام	لإصلاح الأوضاع	لاستئناف الحياة الروحية

الوضعية الأصلية: الحياة الروحية داخل المقام الزكي: توزعت هذه المرحلة على جميع مراحل الانتشار النصي، فقد تمت تجزئة المرحلة من خلال استرجاعها بالومضات والإحالات، فجاءت مسرودة ومتخللة لمكونات النص ووضعياته الأخرى. وهذا البناء هو انزياح[11] مُهِمٌّ عن التسلسل الزمني المعتاد للسرد. فلم تذكر الوضعية الأصلية ككيان سرد واحد وملتحم سواء قبلياً وهي الوضعية المعتادة أو بعيداً كما هو شائع في بعض الانزياحات. فالسارد تلاعب بوضعية الأصل وجعلها منتشرة في أثناء النص وداخل بينها وبين الوضعيات الأخرى حتى يكاد يضيع خيط السرد من المتلقي كما أفصح الروائي ذاته عن ذلك في مقدمته للرواية مبرراً ذلك بكون النص السردي حالة صوفية أكثر منه نص قصصي.

وأهم ملامح التصرف التصويري في هذه الوضعية، تتمثل في وصف تراتبية مجتمع روحي ضيق يتم فيه إيصال قيم روحية ودينية عبر التعايش المشترك وتناسي الأحقاد والأطماع والطموحات الفردية لصالح حياة نقية ذات بعد أخروي. لكن الخط المستقر لهذه الوضعية يتم تأزيمه من خلال تعقيد الدور التمثيلي للولي الطاهر، وهنا نشهد استثماراً لآلية التعدد الذاتي للمثل الواحد ليس بالمعنى السيميائي، حيث تؤدي الشخصية الواحدة أدواراً عاملية متعددة ولكنه تعدد بالمعنى الصوفي، حيث إن حالات من التجلي والتعالي تجعل من

الذات الواحدة عدة ذوات كما تجعل الذوات المتعددة ذاتاً واحدة وهو ما يوضحه الرسمل التالي:

تعدد الذات	توحد الذوات
الولي الطاهر	الطلبة
الفتاة الفاتنة	الطالبات

فالولي الظاهر يتعدد ضمن الفضاء الواحد وهو فضاء المقام الزكي، وهناك تعدد يتجاوز الفضاء الواحد من خلال انخراط الولي الطاهر في وقائع تاريخية مختلفة بأزمنتها وأمكنتها وشخصياتها.

كما أن الفتاة الفاتنة التي جاءت إلى المقام الزكي دون ملامح ومعطيات واضحة مارست دورها داخل المقام من خلال تعدد «حالي» وفق وصف الولي الطاهر ذاته، فهي تارة أم متمم زوجة مالك بن نويرة، وتارة هي بلارة بنت المعز التي اشترك الولي الطاهر في زفها إلى الناصر بن علناس الصنهاجي.

أما التوحد فصورته تحول كل الطلبة إلى دور مالك بن نويرة وتحول الطالبات كلهن إلى أم متمم زوجته ثم إن الزواج تم في لحظة واحدة على أساس توحد الذوات بتوحيد واقعة الزواج.

الوضعية الطارئة: وهي مرحلة الغياب التي يعيشها الولي الطاهر خارج المقام، ونستنبط من وقائع السرد، أن هذا الغياب تم لغرض أداء مهمة إصلاحية داخل الأمة المصابة بالوباء القيمي الذي يهدد كيانها بالتحلل. ونرى أن هذا الغياب لم يتم عرضه كذلك كياناً واحداً النص، ولكنه عرض عبر ومضات سردية وحالات واستفاقات روحية متعددة جعلت النص جملة من المراوحة بين الحاضر والماضي، وبين الصرعة والاستفاقة وبين الحضور والغياب، إلى درجة يصعب معها الإمساك بخيطي البداية والنهاية. وهذا الغياب توزع بين المشاركة في واقعة تاريخية إسلامية هي واقعة حروب

الردة وتحديداً الحرب التي قام بها خالد بن الوليد وقتل فيها مالك بن نويرة وتزوج زوجته وانقسم بشأن معاقبته أبو بكر وعمر رضي الله عنهما. وقد استثمرت الواقعة واستثمر الجدل بشأن ما فعل خالد ليتم إسقاطه على كل الخلافات التي يعيشها المسلمون حاضراً وتتناقض فيها أحكامهم ومواقفهم. كما يغيب الولي الطاهر ليطير إلى أرض الأفغان ليكون طرفاً في صراعاتها المريرة تارة ضد خصمها السوفييتي، وتارة بين أبناء الصف الواحد أو بين المعارضة والسلطة وهو تراكم النواة الدلالية ذاتها متمثلة في تجذر الخلاف بشأن الحكم على الآخر وكيفية التعامل مع المكونات التي تتقاسم الفضاء ذاته، وأولوية الدم على الحوار أو العكس. لنرى بعد ذلك الولي الطاهر في القاهرة وهنا تتعقد أدواره ليقوم في الآن ذاته بوصفه نوعاً من التصعيد الحاد لانقسام الذات واختلاط الفكرة والتباس الوجهة بعدة مهمات فيرتكب مجزرة ضد عرس شعبي يحضره أجانب ويغتال روائياً بارزاً كأحد المسؤولين عن الانحلال القيمي الذي انتشر معه الوباء الداهم للأمة، وهنا تتراكم بشكل واضح القيمة المراد تنميتها سردياً وهي ضياع الهوية الذاتية وانقسامها واصطراعها دون وجود وجهة مخلصة لما يجعل العودة إلى المقام مهمة خلاصية ضرورية للبقاء وإنقاذ الذات من الدمار والاضمحلال. كما ينتقل الولي الطاهر إلى ميدان الحرب الأهلية في الجزائر متجاوزاً الأسباب التي أدت إليها ومختزلاً إياها في صورة القتل الجماعي الذي تعرض له الأبرياء دون أن يعرفوا أو يفهموا من القاتل ولماذا يقوم بالقتل وكأنه حالة سريالية يصبح فيها الفعل عارياً من أي وظيفة أو غاية بل هو قتل من أجل قتل، قتل من أجل الشعور بلحظة القوة الحيوانية والغلبة العمياء. وهذه الواقعة أيضاً تراكم حالة الضياع الذاتي وتتوج خيط المجهول الذي تسير إليه الأمة مما يحتم على الولي الطاهر تجاوز هذه الحالة والرجوع إلى مقامه لإنقاذ حله وإنقاذ مَن يمكن إنقاذهم.

المرحلة النهائية: في هذه المرحلة ليس من وقائع تعرض غير الوقوف على جدران المقام الزكي، أو ما يظن أنه كذلك، والطواف بين القصور التي ظهرت في جواره ومحاولة الدخول إلى المقام الذي أصبح بلا صومعة ولا نوافذ ولا أبواب. وعند هذه المرحلة يتم توسيع النص والتقاط مختلف مكوناته الاسترجاعية. ولأن النص لم يرس على أرض فظل مثل الولي الطاهر يحاول الهبوط دون جدوى، فإن الدخول إلى المقام الزكي لم يتحقق ليتم التبئير(12) على محاولة

الدخول وإضاءة مختلف الجهود المبذولة لترميم الذات من خلال العودة إلى المكان باعتباره عودة إلى الذات، وحيث إن العودة لم تتحقق فإن المجال لم يظل مفتوحاً والأمل معقوداً لإصلاح الحال والأوضاع.

الهوامش

(1) الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، رواية، طبعة الجزائر 1999.

(2) التقطير مرتبط بزاوية النظر، جاك فونتاني، السيميائية والأدب (Jacques Fontanille، Semiotique et literature، Essais de method، puf، 1999، p 14.

(3) هو أحد مستويات تشكيل النص إضافة إلى مستوى السرد ومستوى القيم الدلالية وهذه الثلاثة تشكل مراحل المسار التوليدي في النظرية السيميائية الكلاسيكية لقريماس، يراجع تعريف المصطلح في قاموس السيميائيات (Greimas et Courtes، Semiotique، Dictionnair Raisonne de la Theorie، Hachette، 1979، p 147.

(4) المكان أو الفضاء (spatialisation) بشكل أعم هو أحد آليات التصوير إضافة إلى التمثيل (actorialisation) التزمين (temporalisation)، يراجع جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية الخطابية والسردية، ترجمة د. جمال حضري، الدار العربية للعلوم، ط2007.

(5) الاسترجاع هو آلية لتحضير الماضي (presentation du passé) جعل الماضي جزءاً من الحاضر كما أوضحه قريماس في دراسته لنص موباسان الصديقان (A. K. Greimas، Maupassant، la semiotique de texte: exercices pratiques، ed du Seuil، Paris، 1976).

(6) expansion في مقابل التلخيص condensation وهي من آليات تشكيل الخطاب، يراجع قاموس السيميائيات المذكور آنفاً ص 139.

(7) البعد الحجاجي للتناص (intertextualite) في الخطاب، يراجع فونتاني، السيميائية والأدب (بالفرنسية) ص 129.

(8) التمييز بين الأدوار الممثلية (roles actoriels) والأدوار العاملية (roles actiantiels) حيث إن الأولى تقع في المستوى التصويري الذي يجسد الوقائع بينما تقع الأدوار الثانية في المستوى السردي حيث تؤدى بشكل تجريدي لم يتجسد بعد. يراجع جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية الخطابية والسردية ترجمة جمال حضري.

(9) وهو ما يقابل الممثل الأساسي، ووجود هذا الممثل يعني وجود برنامج نقيض (anti-programme).

(10) هي الجملة المكونة للخطاب بالمقارنة مع الجملة الدنيا.

(11) انزياح سردي في ترتيب الوحدات، حيث يتم تجاوز التوالي والترتيب الزمني إلى إخلال ينتج لبساً في موقع الوحدات (ecart).

(12) facalisation.

الصعلـوك

عبدالرحمن الدرعان

ألمحــه من خلال الفراغات الصغيرة بين غصون أشجار الأثل المسنة يعانق نخلة في آخرة الحقل لم تمتثل لنداء المياه، يغازل سعفاتها التي بدأت تزحف عليها غرغرينا الذبول.. ويطوف حولها مأخوذاً بلوعة من يصادف الموت للمرة الأولى .. يعانقها ، ثم يهيجن من أجل أن تنهض ..أغنية عذبة وشهية لم أتمكن من ترجمتها إلا أنه كان مستعدا أن يفتديها وكأنه يقول «لن تبقى في أرضنا نخلة قاصرة حتى لو كلفني الأمر أن أسقيها بدمي» يهمهم قليلاً وهو يحدق في كرات الزبل الصغيرة الطافية فوق عقد الماء الذي جعل يلتف تحت كر انفها الطرية الناتئة للتو.

أمج النفس الأخير من بقية سيجارته التي لم يترك لي فيها إلا رمقاً، وأفاجئه عابراً تحت قنطرة الأغصان:

-القوة ؟ !

- هذا هو أنت ؟! ثم يجيء صوته أجشاً كحصى يحركه الماء رخوا من أثر التبغ: «الله يقويك»!

هو صديقنا جميعاً «صديق الأشجار والقطط العائدة من طواف النهار وملاذ الأطفال الهاربين من المدرسة خاصة عندما تمطر السماء وتنادينا الغيوم البيضاء لنعرف أغنيتنا الأثيرة التي حفظناها بالتلقين، نستدعي الماء ونؤلب الأرض أن تقوم من يأسها إلى الربيع القريب :

«يا مطر العاصي.. أمطر على رأسي.. وأغديك.. وأعشيك وألعن أبو اللي يحاكيك».

في أحيان كثيرة يعن له أن يتصابى ويدخل معنا في الجوقة.

إنه الرجل الذي عجزت السنوات أن تمر على عمره، أو تضعه تحت وطأتها، أو تعلق من أيامها قلادة تعب على نزقه النبيل رغم ما تركت من رغوتها البيضاء على رأسه وفوديه ، وزغب يديه الراعشتين كرفيف أجنحة العصافير.

الماثل بكل بهائه فرداً لا تأسره يلوي ضفيرة امرأة، لكنه في نظر الرجال أهبل القرية وابنها الغاوي.

يناديه المؤذن والإمام، وصاحب البقالة البخيل الذي لا تستطيع نملة أن تسرق منه حبة سكر وينابزه الجميع:

- أيها العنين؟!

يخالسهم النظر بعينين تشهقان بأسرار لا يحسن أحدهم قراءتها ويتخطى مجالسهم مكتفيا بالصمت.

يباغته العريس الجديد و«يحك ساقه بباطن كعبه» لعل له قلبا فيرق، ويكشف اسم حبيبته، بيد أنه ظل تواقا لنفسه التي لا يجدها عند أحد، وقد أنفق حوالي نصف قرن يربي الشتلات ويكلم الأشجار، ويصادق الهوام، وله أوقات خلوة لم يتمكن بعد أحد معرفة أين كان يقضيها.

أحدهم يجزم جزماً قاطعاً بأنه يذهب إلى لقاء زوجته الجنية في «مويسن».

فتنزل غيمة صمت وتلف المكان قبيل أن ينفض الجميع ذاهبين إلى كل الأسئلة والاحتمالات

- من المستحيل الوصول إلى أعماقه إلا بالقدر الذي يريده هو، رجل عَصِيٌّ على الاستدراج فهل هو مجنون حقاً؟!

يحدث أحيانا أن يصلي، يحدث ذلك أحياناً. يحتفظ بكل الكلمات العذبة التي انقرضت من معجم القرية بعد أن دخل التليفزيون بيوتاتها، وصادر حكايا العشيات

وأساطير العجائز، وأصبحت جداتنا بدون عمل سوى الأنين،ومراجعة عيادات السكر والضغط ومتابعة المسلسلات البدوية.

أخي الأكبر الذي كان مبتعثاً قبل أن يفتتح الصندوق العقاري يقول مخاطباً أبي - بل هو الابن الشرعي للأرض الذي بقي وفياً لها ،لم يتخل عنها ولم يخجل من سمائها، ولم يشارك في ولائم الحزاب،ولا في سرقة أموال المناقصات والإنتدابات الوهمية أسوة بكم أيها الموظفون.

أبي يفتح عينيه على اتساعهما، وبعد أن يبصق عليه ويحاكمه بالطرد من البيت متذرعا بأنه وافق على بعثته من أجل العلم الغانم، لا من أجل أن يعود من ديار الكفار لكي يربينا هذا العاق.

بعد العشاء بقليل سيعود أبي من الصلاة ، وينهرني:

- صليت؟

يجيبه بالنيابة عني صوت جدتي التي تلتفت فجأة وتنقب عني بعينيها الضيقتين في الضوء الشحيح:

- صلى بين فنش والجدار !!

وفي الهاتف كان أخي يتحدث مع زميله عن مشروع بحث، مليء بالإغراء والطرافة.. ويعده برجل لم يسمع قط عن العواصم التي لا تعصم من شيء.. ولم يقابل رجال الجمارك، ولم يفكر أن يشتغل بالصرافة كأي عاطل يقطن مدينة حدودية، ويوم عرضوا عليه أن يعمل خفيراً برتبة جندي أفاق على الإهانة ،وطفق يجس جيبه بحثا عن مدية فأسعفته علبة التبغ وانتقم من السيجارة ونسي الموضوع.

وهو الغائب دائماً يتحاشاه الجميع غير أن اسمه على الرغم منهم ينفلت كسوط من الضوء ويخترق أحاديثهم.

وهو الصعلوك صاحبي. المواطن الذي لم يتزور بعد.

صديقنا جميعاً نتسلق جدران الحقول فنراه قريباً من الماضي البعيد، قريباً جداً.

وحده وجه أبي

علي الشدوي

السلام عليكم حاشا العبيد والنسوان. سلم رجل وصل للتو.

أردت أن أسأله لماذا حاشا العبيد؟ ولماذا حاشا النسوان؟ لكنني صمت. يكفي أن ترى هيئته، وطريقته في ارتداء الملابس حتى تعرف أنه من الصعب على هذا الرجل الضخم أن ينسى العبيد والنسوان الأقل إنسانية من وجهة نظره، ونظر الرجال الذين استقبلوه.

حتى اللغة لم تكن محايدة تجاه لون بشرة هؤلاء الرجال، فقد خصصت لهؤلاء كلمة «أخضر» لتدل على سمرتهم، في مقابل «أسود» للعبيد.

- كيف حالكم ؟.

سأل الرجل الجالسين؛ إذ يجب أن يبدأ الحديث بطريقة ما.

لابد من أنكم تعرفون إنساناً، أو على الأقل سمعتم عن إنسان متقدم في السن، لكنه يبدو أصغر مما هو عليه، وقد كان هذا العجوز من أولئك الذين أفترض أنكم رأيتموهم. عيناه تشعان مثل عيني، حيوان بري في حرش من أحراش جبل شدا الأعلى. اندهشت من المشاعر التي منحتني إياها تلك العينان؛ تنبعث طاقة العجوز منهما، وقد اعتقدت أن لتلك العينين معنى لكنني أجهله.

لم أفهم مدى قدرته على أن يخلق حميمية بتلك السرعة. لقد أكمل دائرة من كبار السن في مقهى الحمراني في مدينة المخواة. هؤلاء هم ضحايا التهجير الذي لم نكن نحن الأبناء نشعر به؛ فهناك هوة تفصل بيننا، شيء ما حدث أبعد جيلهم عن جيلنا.

أنت من وين ؟ سألني.. من جبل شدا الأعلى.. ما قد شفتك. من أي قرية؟.. أنا من مِساك.. تقرب لأحمد بن سفر؟.. هذا جدي.. أنت ولد جمعان بن عبدالله؟.. نعم.. قام ثم حضنني.. أبغى أشم رائحة أبوك فيك.

لا تستطيع اللغة المكتوبة أن تبعث الحياة في تلك اللحظة. بسبب لا كمال اللغة، هناك إخفاق في عرض ود هذا الذي عاد إلى مكانه، وقد اختلط بالأزمنة والأمكنة. ما هو كائن، وما هم صائر إليه. كيف يمكن اللغة المكتوبة أن تبعث الود الذي شعرت به وهو يقول لي:

- المودة بين السلف ميراث بين الخلف.
- أعرِق له وأنا عمك.

قال لي ذلك وهو يتحدث عن أبي، ويترحم عليه. وينصحني بأن أكون مثله.

فيما مضى عاهدت نفسي ألا أقع في شرك التفكير في موت أبي. لم أعد أتحمل الانهيارات العصبية، ولا الكآبة، لكن، بينما يتحدث صديق أبي عنه، وبرغم ما بذلته من جهد، يمثل أبي أمامي.

لو أن أبي حي لكان في عمره. أبي الذي عاد إلى جبل شدا الأعلى كي يدفن في الجبل الذي أحبه.

- يعرف أنه سيموت. قال صديق أبي. منذ أن صمّم على أن ينهي عمله في مقهى في جدة.

عاد إلى جبل شدا الأعلى وأنا في الرابعة من عمري.

- أحبك أكثر من أي شيء في حياته. قال صديق أبي. اشترى لك سروالاً، وفنيلة، وثوباً، وعمامة، وعقالاً، وهو ما لم يكن معهودا في جبل شدا الأعلى؛ حيث

الأطفال لا يلبسون العقال، والثياب تفصل عند خياط شدوي.

أتباطأ الآن عند مشهد وصوله أكثر مما تباطأت آنذاك؛ لأنني مريض. هذه العودة إلى مشهدٍ ظننت أنني أبعدته من حياتي، كان بسببٍ حديث علي بن عثمان الذي يغالب دموعه.

ما إن وصل حتى استلقى إلى جانبي، مازلت أتذكر المودة التي أحاطت بجسمي كله. وهو ينظر إلي شاهدت في عينيه حزناً لا علاقة له بهذا العالم. حرارة أنفاسه في وجهي، لأن وجهه قريب من وجهي.

مسارب الرمل

طلق المرزوقي

عيناه تحاولان رصد التفاصيل بدقة، تتبعان حافة الأفق البعيد المندس خلف الخيمة تحديدا ، حيث ينسرب رتل من الإبل في خيط يكاد أن يكون لا مرئياً ، تلك الجمال التي في بداية الرتل توغلت في غبش الأفق المزرق فغابت تماماً ، أما بقية الجمال القابعة بالمؤخرة فظلت ظاهرة تكابد فكرة التلاشي في الأفق.

أمامه ينبسط الرمل حيناً فيمنحه فرصة لرؤية أوضح ، لكنه لا يلبث أن يخذله حين ينتصب على شكل أكوام رملية لها أشكال مخروطية غير متشابهة الأحجام، شجيرات السّلم المتناثرة يخيّل إليه أنها وزعت بشكل يجعلها تُسهِم في ضبط حركة الرمل السريعة، المتبدلة. في الجانب القريب من الصحراء أمامه مباشرة حيث يقف ، انتصبت خيمة حائل لونها الأبيض إلى اللون الترابي بفعل الغبار، مقدمة الخيمة مفتوحة على الرمل مما جعل الشمس تدلف إلى منتصف الخيمة وتلامس حافة الرواق الخلفي المتهدل إلى الأسفل. داخل الخيمة

يقبع رجل سبعيني مجللة لحيته ببياض ناصع، متغضن الوجه، إنه جده الأعمى الذي يعرفه جيدا رغم أن تفاصيل وجهه كادت أن تمحى من ذاكرته، فهو قد مات منذ زمن بعيد في ظهيرة يوم شتائي، بعض ما بقي في ذاكرته عنه هو مشهد احتضاره المروع : كان واقفا يصرخ والنار تلتهم ثيابه وجسده النحيل إثر محاولته إشعال غليونه ، فالنار التي انبعثت من أسفل ثوبه علقت بكامل ثوبه و بجبته الكثيفة الفرو ، فتهاوى إلى الأرض بطريقة مفجعة، أخذ يتلوى، مصدراً فحيحاً مروعاً، ثم مات، لم يكن هناك أحد سوى أمه التي ملأت الفضاء صراخاً وعويلاً، كاد صراخها أن يذهب سدى غير أن أحد أقربائهم كان يمر بالقرب من الخيام مصادفة، فهرع إليهم مسرعا للمساعدة ، لكن وصوله المتأخر فوت عليه فرصة إنقاذ العجوز من الموت.

ذاك كل ما يذكره، تقول أمه بكلمات متعثرة، إنهم دفنوه تحت طلحة ضخمة ذات جذع داكن ضخم كثير الثقوب، وتردف: أكره شجر الطلح ثم يكسوها صمت مهيب.

رأى جده الأعمى الذي غيبه الموت يمشي داخل الخيمة بخطى واهنة وحذرة، سار حتى وصل إلى العمود الأوسط للخيمة، اتكأ عليه ثم انزلق إلى الأرض وجلس، صمت قليلاً، ربما كان يفكر في شيء ما ، فتح علبة اسطوانية الشكل بالعناية المتأنية التي يتميز بها دائماً، واستخرج من جوفها مجموعة من الفناجين البيض، مد يده اليسرى وأطبق على المقوس النحاسي الملتصق بمؤخرة دلة (الرسلان) الصفراء، ورفعها إلى مستوى صدره، ثم أمالها بأناة الحاذق ناحية الأسفل، فانسكب سائل القهوة المائل إلى الصفرة، و قبل أن يصل طرف السائل إلى جوف الفنجان، تجمدت يده وتفاصيل وجهه، وظل خيط القهوة معلقا في الهواء.

إيقاع (السلو ميوزك) في المكان يتسلل عميقا إلى روحه، فيترعها بشجن ثقيل.

ما يقلقه فعلاً هو هذا الطنب الذي لا يظهر ظله، رغم أن الشمس غادرت توًا كبد السماء، كان (عميرين) بعير جده يبرك في بلادة وقد غاص قائماه الأماميان في الرمل، وراح يمارس اجتراره المعتاد والرتيب بلا اكتراث، ركز نظره إلى فخذ البعير الخلفي الموسوم بإشارات تبدو لمن لا يعرفها وكأنها طلاسم هجس: (مطرقين وهلال)، إنه وسم جدي، الظل المديد (لعميرين)، استطال ناحية الشرق فانكسر بحدة على طرف رواق الخيمة، شعر بفتنة المشهد، دوماً ما تشده لعبة الضوء والظل، التي تضخم الأشياء فتظهرها أكبر من حقيقتها.

هواء المكيف يتسلل من خلل ثوبه فيشعره بالبرد ، عقد ساعديه على صدره، وانكفأ إلى الأمام قليلاً.

يعرف تماماً تلك اللحظات الأولى التي خطى في قلب تلك الخيمة الكبيرة الصامتة، وكيف شعر بنوع من الصدى المكثف للنسائم وهي تحرك قذال الخيوط الكثيفة والمجدولة من شعر الماعز، المعلقة على حافة السقف الواطئ ، في تلك اللحظات الغائرة في الزمن يتذكر كيف أحس أنه في بيته الحقيقي، وأن المدينة التي أتى منها لا تمثل له سوى ساعات ثقيلة من الدراسة، و زعيق الأستاذ لأسباب غير معروفة.

الآن، يغمِض عينيه، يشعر بسطوة ذلك المشهد غير الاعتيادي، هو ذاته المشهد القادمُ من زمن بعيد:

جده الضرير يقوم واقفاً ويمشي بمحاذاة صف المخدات المتراصة لصق القائم الخلفي للخيمة، يمر بين الأشياء، بدا كأنما يعرف مواقعها بدقة بصير، لم يكن الطفل يفهم كيف لشخص هرم بطيء الحركة وضرير أن يقوم بقضاء حاجاته بتلك الدقة المتناهية.

ما يزال يقلقه ظل الطنب الذي لا يراه، فقد اختفى بطريقة غامضة، وغير مبررة.

الصور تتداعى بوتيرة عالية: الشيخ بأنفه الكبير وشعرات لحيته البيضاء، يظل ماكثا جل الضحى مسترخياً على متكأ أعد له، هو عبارة عن شداد أحد إبله ، كان يبدو للطفل القادم من المدينة وكأنه من ملائكة السماء.

حك أرنبة أنفه، وعاد إلى حالة السكون التي كان عليها طوال وقوفه، حين كان ساكنا لا يريم سوى عينيه اللتين تتحركان بتؤدة المتأمل، محاولة رصد كل التفاصيل، كان خاضعاً لإغواء شديد يجعله يحاول إعادة ترميم ذلك المشهد البعيد الشفاف، يجتهد في استدعائه بكل وضوحه غير القابل للنسيان ، بدا غير قادر على تحرير نفسه من تلك الذكريات التي لا تنفك تدفعه إلى حنين مفرط تجاه تلك الخيمة القابعة في رمل وادي (الخشابة)، يعرف أن تلك الذكريات الغابرة، والراسية في قاع ذاكرته ذات جاذبية باهرة، لا يقدر على الفكاك من سحرها، مهما تقدم به العمر، في هذه اللحظة تسكنه تلك الرغبة شديدة الوطأة التي تجعله غير راغب في إزالة التخوم بين الذكرى اللذيذة الماثلة أمامه بكل زخمها الآن، وبين واقعه الجاف. مازال يسكنه يقين مستبد يجعله بحاجة إلى استعادة كل شيء من زمن الطفولة الشفيف، يحاول إعطاء الذكرى شكلاً محسوساً. تستبد به رغبة

ملحة تدفعه ليرى الأشياء تعاود البدء من جديد ، لا يريد أن يحس بفكرة أنه تعرض للهزيمة بفعل تقدم العمر.

بعيد المغرب مباشرة يبدأ تحول لون السماء الشاسعة إلى دكنة مدججة بثقوب صغيرة، ولامعة، لا حصر لها، لم آلفها في ليل المدينة المصمت.

حين تجلى الليل بكل عظمته المهيبة، تحلقت العائلة حول جدي في مكانه الأثير بالقرب من الخيمة كعادتهم كل مساء، ندت عنهم حركات صاخبة ظهر لي أنهم منفعلون أكثر مما يجب، وهم يتهيئون لسماع حكاياه العديدة التي يسكبها في أفئدتهم كل مساء.

جاء صوت جدتي نورة وهي تهلل: (لااااااا إله إلا اللللله) ممطوطا كأنما يصارع سطوة الظلام.

وراء الخيام كان صوت ثغاء النعاج الغارقة في الظلمة يجيء حاداً أشبه باستغاثة كليم، تخلله رغاء طويل ممض لإحدى النوق.

أمي كانت تلوب الخيمة بخطى سريعة ومتوترة بحثاً عن قدح الحليب الذي اعتاد جدي أن يشرب به دون غيره ، وأنا أقبض على طرف ثوبها ممتلئا بخوف كبير، كنت أتمنى لو أن في خيام جدي كهرباء تبدد هذه الظلمة.

جدي القابع هناك في مجلسه المسائي، لا يفتأ كعادته يرسل تعاويذه إلى السماء: (يااااا االلّه مسا خير لا شر فيه).

ثم يردف بسؤاله الدائم:

(ورد عميرين يا نورة)

فترد جدتي بإيجاز شديد:

ورد (حراضة)

لم أشاهد مثل هذا الليل المخيف من قبل، لم يكد ينتهي طقس دخول المساء البدوي المخيف والمدهش في الوقت نفسه، وتتطامن حركة الأشياء، وأصواتها حتى ارتفع صوت عواء كلب خالي سعد قادما من بعيد.

حين أنهى جدي تعبئة غليونه بالتبغ كانت حركتهم الدائبة قد انتهت، فتحلقوا حول جدي الذي مسح وجهه بكفه اليمنى مرورا بلحيته وقال:

(يقولون يوم أبو زيد ورّد فرسه على الماء شاف بنت عند البير تروي قربتها أعجبته هاك البنت المزيونة نشدها عن اسمها قالت عليا بنت جابر قال في نفسه هذي الحرمه إلي تصلح لي بس المشكلة إن شيخ بني هلال مانع عيال بني هلال ما يأخذون إلا من بنات بني هلال راح لأميرهم حسن بن سرحان وقال يا شيخ أباك تفزع لي على أمير عبيدة الشيخ جابر وتروح معي نخطب بنته علياً).

الفانوس المعلق على العمود الذي أركي على قائم الخيمة ينز ضوءًا شحيحاً لا يكاد يضيء إلا هامات الجالسين، ما كان يخيفني هو ذاك الانبثاق المباغت لبعض الفراشات الصغيرة من سواد الليل، ثم ارتطامها بزجاج الفانوس بقوة ، تظل ترف بجناحيها ثم تسقط الى الارض ميتة.

(رفض الأمير وقال يا أبو زيد ما تزوج ألا من بنات بني هلال

قال يا الأمير أنت بس شفها وتعذرني رفض الأمير ألح أبو زيد على الأمير قال تدري يا سلامة أنا بارسل ناس يشوفونها ويوصفونها إن كان هي تستاهل فزعنا لك).

سعل جدي بشدة، فألقى الغليون إلى الرمل، وخبأ وجهه بباطن يديه للحظات ، ثم التقط غليونه مرة أخرى وأكمل:

(أرسل المراسيل ويوم رجعوا ما مدحوها وقالوا يا الأمير الحرمة نحيفه ولاهي على وصف أبو زيد

رفض الأمير كرر عليه أبو زيد وقال هذي طال عمرك إذا وقفت أوسط البنات بالطول وإذا جلست تصير أطولهن أنت بس رح وشفها بنفسك يوم كثر عليه قال الأمير بينه وبين نفسه أنا ليه ما أروح أشوف ها اللي أخذت عقل أبو زيد ركب الأمير ناقته وراح يشوفها واخذ معه واحد أسمه أبا العلا وقف ناقته وراح يمشي لها يوم شافها انبهر من جمالها يقولون إنه ما قدر يمشي يوم شاف زينها قام يغني بقصيدة يقول فيها :

أبا العلا قد لي مع الدرب ناقتي

بحسناك والا ناد لي من يقودها

يقولون لي عليا نشاش دقاقه

وأنا أقول ريان من الغي عودها

إن وقفت دق العسيلي بوركها

وان دنقت ما رده ألا نهودها

قولو لطراد الهوى يطرد الهوى

وأنا كفيلك عن بلاوي حسودها)

كاد أن يلصق وجهه باللوحة، لكنه انتبه لمرور الزائرين حوله، التفت إلى صالة الإتيليه، فإذا الموسيقى تملأ رحباتها.

شيء ما يشده وبعمق إلى هذه اللوحة.

رفع يده، وأخذ يمرر أصابعه على الخطوط الناتئة للأصباغ الزيتية على اللوحة، لامس وجه الشيخ، ثم مرره على السائل الأصفر المتجمد بين الدلة ، وفنجان القهوة، أدرك أن كل مواسم البهجة تلك لم تكن سوى حلم توارى، ولن يعود، أحس بجسامة الفرق بين واقعه وبين خيال يجتهد دوماً كي يستعيده، وعرف أن أصابعه لا تعدو كونها تنكش زمناً بعيداً ولى بلا عودة، رغم أنه يسمع صداه الآن واهنا في أذنيه.

كان يفكر في تلك اللحظات التي سحرته ذات ربيع بعيد في وادي (الخشابة)، بشياهه البيضاء، وجماله الحمر، التي تتسرب كل صباح في الأنحاء، مشكلة لوحة من الجمال الأخاذ الذي ينطوي على سره الخاص، العصي على الوصف، تساءل: كم في هذه اللوحة من تلك الحياة، التي كانت بالنسبة له شيئاً خارج التعريف؟

مسح بعينيه كل اللوحات المعلقة على الجدران، انسحب باتجاه الباب الخارجي. وقبل خروجه التفت إلى اللوحة ذاتها، فإذا بعير جده (عميرين) يمارس اجتراره غير مكترث لأحد.

المنحنـــى..

إبراهيم مضواح الألمعي

مثقــلاً بنصف قرن من السنوات، ونصف دسته من العيال، يجوب شوارعٍ الحي، يمشي في الطرقات ذاتها، يتعثر بنتوءات الأرصفة القديمة، يجلس في المقهى الوحيد على ناصية الشارع المؤدي إلى الحي، يزعجه أن يجد أحداً قد سبقه إلى الطاولة التي اعتاد أن يجلس عليها، يشرب القهوة، ويدخِّن المعسّل، يطرب لقرقرة النرجيلة، يلوِّن أنفاسه كمن ينفخ في ناي، ويبالغ في دفع الدخان عبر أنفه، ثم يدفع الباقي بنفخة متموِّجة من فمه، يعتقد جلساؤه في المقهى أن هذه آخر المتع التي يستطيع ممارستها.. لا يكترث لتعليقاتهم، فهو يحتقرهم، ويسخر منهم جميعاً، فليس فيهم من يفهم الأمور على حقيقتها، كلهم تافهون، يقضون ساعات غبية في المقهى، ثم ينصرفون ببلاهة، يركضون في الجهات الأربع لشقائهم دون أن يشعروا أو يعترفوا بأنهم مغموسون في العناء حتى الأذقان..

أما هو فقد عرف الحياة جيداً، ولكنه عرفها بعد أن تورَّط فيها حتى قمّة رأسه، ولم يعد هناك خطٌّ للرجعة، لا بُدَّ أن يمضي فيها إلى المنتهى، لن يركض إلى المستقبل كما يفعل هؤلاء الأغبياء، سينتظره متأكداً أنَّه سيأتي محملاً بالكثير من المفاجآت، والفجائع، والآلام..

كانت آخر مرة ضحك فيها حتى دمعت عيناه، تلك الليلة الشاتية، حين جلسَ مع صغاره حول المدفأة؛ نكتة جاءت في وقتها، حكاها ابنه عن أحد معلميه، لم يعد يتذكر النكتة، ولكنه ضحك ساعتها حتى دمعت عيناه، وانطلق الصغار يضحكون لضحكه غير المعهود، حتى زوجته ضحكت وهي تضع يدها على بطنها المنتفخ..

خرج من المقهى، وقف قليلاً قبل أن يتخذ قراره بأن يعبر الشارع إلى الناصية المقابلة، وهذا يعني أنه قرَّر العودة إلى بيته، عقد يديه وراء ظهره، مشى متهادياً، يتلفت في المارة، وفي المحلات المبعثرة على امتداد الشارع، ينظر إلى كل شيء ولا يكترث لشيء مما يرى. أطلق سراح يديه من خلف ظهره، ليفتش جيبيه، أخرج من جيبه الأيسر ورقة صغيرة، فيها اسم الدواء الذي وصفه الطبيب لصغيره. نظر إليها، ونظر إلى لافتة الصيدلية، لابد أن يقطع الشارع مجدداً، قبل أن يدفع باب الصيدلية الزجاجي وجده يندفع وحده، وقف في مكانه، كانت فتاة في نصف عمره تقريباً، التقتْ عيناه بعينيها، كانت عيناها غامضتين، تحدثتا برموز لم يفهمها، ولكنه خجل وأطرق، سرعان ما ندم فأعاد النظر، فوجدهما قد انصرفتا عن عينيه، كانت فرصةً مواتية ليرتوي من تفاصيل وجهها الطفولي المفعم بالحيوية، التقتْ عيناهما ثانية، شعر أنّها تريد أن تقولَ له شيئاً، ولكنها تراجعت، فتراجع خطوة للوراء، بينما أخذت طريقها على الرصيف الذي اعتاد أن تطرقه قدماه جيئةً وذهاباً كل يوم، ترك الصيدلية وراءه، وسار خلفها، دون تفكير، لم يكن يتهادى هذه المرة، فقد كانت تسير بخطوات حثيثة، لا تلتفت لشيء، أخذته طريقها من رصيف إلى رصيف، يتساءل هل تشعر بوجوده؟!!! لم يكن متأكداً، ولكنه سيتبعها على أية حال، مضى وقتٌ طويل وهو يمشي على أثرها، تاركاً وراءه نصف قرن من التّيه، ونصف دسته من الأولاد، والحي والمقهى، وطاولته المفضَّلة في المقهى، ودواء صغيره..

السـلالم

محمد الراشدي

لـم يكن أحد من العاملين الكثر في ذلك المبنى الفاره ذي الطوابق المتعددة يفهم سر ولعه الغريب ، وإصراره الدائم على ارتقاء السلالم الطويلة المجهدة كل يوم للوصول إلى مكتبه الكائن في الطابق الأخير، الذي لا يفكر أحد سواه في بلوغه عبر السلالم التي تمتد وتتلوى وتتباعد وتنهب الأنفاس وتستدر كل قطرة عرق في جسد من يرتقيها.

كانوا جميعاً يفرون بخطاهم إلى المصاعد.. يحشرون أنفاسهم بها.. ووحده كان يوقع خطاه بتؤدة فوق السلالم الرخامية المتراكبة.. وكان يحرص أن يطأ فوق كل واحدة منها.. وحين يسهو أو ينشغل بأمر ما ويجتاز إحدى السلالم إلى التي تليها دون أن يطأها، كان يعود إلى الوراء خطوة.. ينقل قدمه بهدوء.. يضغط بها فوق العتبة، حتى إذا تطمئن أنه داس فوق سطحها بما يرضي نهمه لذلك الفعل، اجتازها إلى العتبة الأخرى مصطحباً حذره الوافر من اجتياز أي من السلالم القادمة في مشواره الطويل دون أن تمسها قدمه !.

وكان يجد متعة جلية في اجتياز السلالم إلى نهايتها مغمض العينين وابتسامة واسعة تطفو على وجهه الذي تسفح تجاعيده عرقاً غزيراً، ويتغضن بكثير من إمارات القلق حين تتعثر أقدامه بإحدى السلالم.. أو تتزحلق نعاله فوق الرخام اللامع، ذلك أن أي عثرة في مشواره من شأنها أن تزعزع يقينه الراسخ أنه الوحيد الذي يحفظ عن ظهر قلب المسافات بين السلالم.. ويحسن معرفة مواقعها حتى وهو مغمض العينين.. وكثيراً ما كان يتباهى بين زملائه أنه الوحيد الذي يعرف عيوب البناء في تلك السلالم والمواضع التي تزيد أو تنقص فيها المسافات بين عتباتها عن القياس المفترض.. ومراراً كان زوار المبنى يرونه مصطحباً متراً طويلاً للقياس،

يقيس به الأطوال والمسافات بدقة في المواضع التي يتعثر بها من السلالم، ليتأكد أن الخطأ في قياساتها وليس في خطواته التي تحفظ مواضعها جيداً دون أي خطأ.. ثم يدون ملاحظاته تلك في دفتر صغير يحتفظ به في جيبه ويستخدمه مرجعا حين يدبج خطاباته الكثيرة التي يكاتب بها المسؤولين في العمل، والتي تخلص إلى نتيجة واحدة هي مطالبته الدائمة بالتحقيق مع المقاول الذي نفذ ذلك المبنى ومحاسبته على تقصيره !.

بمرور الأيام برم عمال النظافة بمطالباته الدائمة وصراخه الدائم بهم وهو يستحثهم لتنظيف السلالم والعناية بها ، ثم بات يصطحب معه كيساً بلاستيكياً صغيراً يجمع فيه أعقاب السجائر وعلب المشروبات والحشرات الميتة التي يعثر عليها فوق السلالم لاعناً وشاتماً كل من يرمي الأذى في طريقه.

وكل صباح كان يستقبل نصيباً موفوراً من سخرية الموظفين ونعوتهم البذيئة وهم يتكدسون أمام بوابة المصعد فيما يأخذ هو طريقه على السلالم بعد أن يكون قد أجاب على الشتائم بمثلها وقبل أن يغذ الخطى صاعداً محاولاً أن يصل إلى مكتبه قبل خروج زملائه من بوابة المصعد، فإذا وصل إلى مكتبه وجد أن الجميع قد سبقوه، فيمكث وقتاً طويلاً يلهث محاولاً استرجاع أنفاسه الذائبة في صدره، وآلاماً شتى تضرب مفاصله .

في أحاديثهم الطويلة عنه لم يجد زملاؤه تبريراً مقنعاً لحالته تلك.. كانوا يعلمون أنه لا يخاف ركوب المصعد، وقد شاهدوه غير مرة يدلف إليه مضطراً وهو يصطحب ضيوفه وزواره في مكتبه حال قدومهم أو مغادرتهم بعد أن يكون قد استفرغ جهده لإقناعهم باستخدام السلالم دون جدوى.. ثم إن لهاثه وأوجاع مفاصله

لا تدع لهم مجالاً للاعتقاد أنه يفعل ذلك من باب الرياضة، وكانوا ينتهون دائماً إلى أنه رجل غريب يسلك سلوكا أشد غرابة !.

في ذلك الصباح، وبعد أن لفظته السلالم إلى الممر الطويل المؤدي إلى مكتبه.. سار متريثا وشهقاته تتابع بسرعة، وتغور في مسامي رئتيه لتخرج في زفير متحشرج يشق صدره. يعوي في قاع حلقه.. ويفح كالأفعى.. عيناه جاحظتان ومصوبتان إلى آخر الممر.. تفكيره منشغل تماما بخطابه الذي أرسله بالأمس إلى كبير مسؤولي الدائرة وضمنه تذكيره بضرورة محاسبة المقاول، وإجراء صيانة عاجلة للسلالم، وكان يخامره شعور أشبه بالانتصار حين يتذكر جملته الأخيرة في الخطاب التي يطلب فيها من رئيس الدائرة ألا ينشغل فقط بتزيين مكتبه والإنفاق على نفسه وأن يمنح مرافق البناء حقها من الاهتمام !.

حين استوى جالساً على مكتبه انتزع عددا من المناديل الورقية.. مرر المناديل سريعا على وجهه يجفف عرقه.. وعندما وقف أمامه الساعي همَّ أن يطلب كوبا من الماء قبل أن يمد الساعي إليه يده بمظروف أبيض يتوسطه اسمه وختم رئيس الدائرة.. فض المظروف على عجل.. انتزع من أحشائه ورقة ممهورة بختم آخر وتوقيع لا ينكره.. وفوق الختم تمددت جملة قصيرة:

(السيد علي/ نشكر لكم جهودكم وحرصكم، ونبلغكم أن الدائرة قررت الاستغناء عن خدماتكم للمصلحة العامة)

عاد العرق يسيل على وجهه.. استشعر شيئا ما يزوي قلبه.. نهض وملامح الأشياء غائمة من حوله.. غادر المكتب.. سار في الممر الطويل مستندا إلى جدرانه الباردة.. توقف عند بوابة السلم.. نظر إليه من عل فبدا طويلا جدا .. أطول من أي وقت مضى!.. خيل إليه أن أسطحه الرخامية أصبحت ألواحاً من الجمر.. همّ بالنزول فتغشاه دوار شديد.. سار متعثراً نحو باب المصعد.. وحين هم أن يضغط على أزراره الخارجية انفرج الباب عن مجموعة من الموظفين.. عبروه غارقين في قهقهات مجلجلة.. دخل متثاقلاً.. اتكأ بظهره على جدار المصعد.. انغلق الباب.. انطفأ المصباح الشاحب المعلق في سقف المصعد.. هدرت مروحة صغيرة بأزيز عال.. وهوى به المصعد سريعا إلى الدور الأرضي !!.

ميراث الغراب

خالد المرضي

يستطيع الناظر من قمة التل أن يرى بحاراً من تلال الرمل، وإذا ما استدار ملتفتا نحو قاع المنحدر فسيلمح رجلين يتحادثان، يقفان على مسافة من التقاء السفح الناعم بالسهل الرملي، ثم سيكون البحر الضارب في الزرقة والبياض، حيث ستقطع العين مسافة الفراغ نحو تقوس الأفق الخالي من كل نبض ، وهناك عند قاع التل تقوم عشة مسقوفة بالصفيح ، وبرميل ماء في الجوار، ثم ما يحدس أنها آلات للحفر تنتصب على حائط العشة، يبدو أن أحد الرجلين يتمتع بسلطة الأقوى ، يبدو ذلك من انحناء وخضوع جسد الآخر ، وذراع الأول التي تعبث بالقرب من وجهه، حتى لتكاد فيما يبدو من البعد وقد لامست ناصيته، لكن لا أثر واضحاً لردة فعل تعني اهتزازه من سكونه نحو الحركة أو السقوط ، يبدو المشهد صامتا عدا مروق الرياح أحيانا بين تلال الرمل، وما يصل الى الأذن من عبث البحر الخفيف ، وحشرات رملية تقتات لغتها المتقطعة ، يمكن للناظر الآن أن يرى تقدم الرجل نحو التقاء الرمل بالماء، فيما ينهزم المغلوب نحو مدخل العشة، ولأن الشمس قد مالت نحو جناح السماء الغربي فسيرى ظلالاً تشبه التلال، ملقاة فوق وجوه الأرض الخالية .

يقوم الرجل الآن بعمل من ينتظر حدثاً، يبعثر الالتفاتات وقلق الخطو على حد الماء، ويمكن أن يفهم من دأب حركته وتوقفه أن أمراً ما سيكسر رتابة الصورة ، يحدث ذلك غير بعيد، حين تظهر نقطة سوداء عند الأفق ، تستوقفه ليحدق في قدومها الرتيب، تتنامى في البدء لترسم قارباً ، قارب يقدم متأرجحا ليظهر رجلان يجدفان، ثم لينزلقا سريعا نحو الماء فيما يقوم الرجل بمعاونتهما في جر القارب وتثبيته.

يرى الناظر من الأعلى الآن أن حديثاً يجري على حافة الماء، يمكن الحدس أيضاً أنه يخص الجالس أمام العشة ، حيث يبدو ساكنا ومغلوبا كمن ينتظر أمراً ما، تمر لحظات فينطلق بعد إشارة من جانب البحر لأحدهم، ويمكن ملاحظة تعثر خطو قدميه في عجينة الرمل الناعمة، الآن يصعد الى القارب ثم ليبدأ بإلقاء ما لا يشك في أنها جثثا تتهاوى في أكفانها البيضاء ، تقول ذلك حالة الأجساد المتثنية حال ملامستها سطح اليابسة، ثم ليقفز نحو حافة الماء ليبدأ في جرها تباعاً نحو السهل، فيما يمضي القارب مجدفا ومبتعداً، ليكون بعد حين نقطة سوداء يبتلعها انحناء الأفق المصفر.

في محيط بحر الرمل تتطاول الظلال وتزيد الرياح من مروقها، تصفر أحياناً، وتستكين حشرات الرمل إلى قدوم الليل القريب، يفقد البحر رويداً زرقته وبياض زبده، يرتدي لباس العتمة القادمة، بينما يلقي الرجل وحيداً بالجثث المرصوفة في حفر الرمل ثم يطمرها، فيما يقف الآخر مراقباً، الآن يمكن للمشدوه في أعلى التل أن يرى ما يشبه الخيال لرجلين يتعاركان، يتدحرجان، يسكنان، ثم ليمضي أحدهما منغمساً في قتامة بحر الرمل بعد أن يطمر صاحبه، فيما يقوم رداء الليل المنسدل بدفن كامل الصورة في مقبرة المجهول !

المتجـــــرد

طاهر الزهراني

1

ابتلع الظلام الدنيا، استغرق الجميع في موتهم، فانقلب المكان إلى هضاب صغيرة مسنّمة تشبه القبور.

انقلب على جنبه يرجو الموت، أخذته سنه، ثم فتح عينا واحدة، ليرى قبور الصحب مبقورة!

حس مضاجعهم، فإذا البرد يسكنها، فز من مكانه، أخذ يجول ببصره في الظلمة، فلم يجد سوى شعلة صغيرة من بعيد، شعلة يريد أنه يكسر عنقها الريح!

قام يتخطى أجساد الرفاق، يتوخى أن يطأ الأطراف، من يراه من بعيد يظن انه في حرّة يحذر الشوك وحدة الحجر..

لا زال يرقب النور، يقترب رويداً، رويداً، ليتهادى إلى سمعه أصوات مساحٍ تجرح الأرض!

2

اكتسى الظلمة عندما جرده عمه من كل شيء، حتى من الإزار، بعد أن كانت أودية بكة تعج بإبله والرقيق، جرّده من كل شيء، فتجرد لأنه يرجو لباساً آخر.

رحمه الظلام حتى وصل لأمه، والأمهات هنّ من يستر العور دائما، فأخذت كساء كالحلس، شقته، فستر عورته وصدره، قبّل جبينها الطاهر ثم مضى شمالاً.. شمالاً..

مضى شمالاً يصارع الريح حتى لا يظهر عوره، تجاوز الحرّة فكسته النخيل وذاق حلاوة التمر، وتمنى لو تجرد من الأردية من زمن!

3

السيد الأسود يحمل شعلة تصارع الريح والظلام، والمتجرد الذي ستره النخل ذات يوم مسجى على الأرض، مربوطاً على ساعده اللحاء!

ينادي الكريم الذي دخل القبر. صحبه بالجسد..

يحملونه بهدوء..

يدليانه..

يدليانه برفق الأحبة..

يستقبله العظيم..

يُقبّله، يُقبّله وهو راض عنه..

يُقبّله فتمر لحيته العظيمة على الصدر، الصدر الذي عرّاه صاحبه ذات ليل من أجل الفجر..

يمدده في شقه..

يمسح وجهه والجبين، يمد يديه إلى السماء..

يبكيه..

لتنسكب الدموع والأماني..

كل يتمنى أن يكون صاحب القبر!

القفـــــزة

سمير الفيل

لـــــم في بعض الأحيان يأتى الحاوي إلى الحارة. يختار مكاناً واسعاً ليجري ألعابه. للحاوي زوجة منكوشة الشعر تحمل طفلا ذابل العينين، وتجر آخر غارق فى النوم .

له ابنة جميلة لها طابع الحسن على ذقنها، يختم بها فقراته بأن تقفز عبر دائرة من الحديد مرشوقة بالنار و السكاكين . دقات الدف تنقر بأصابع مدربة ، و الناس يصنعون دائرة واسعة تضيق ثم تتسع ثم تضيق ، فيما يجلس الأطفال فى مقدمة الصفوف بوضع القرفصاء ليروا كل شيء.

الكلب الذي يصحبه الحاوي يسير على قدميه الخلفيتين ويرقص ساخراً مما حوله، والعصا آخذة وضعاً أفقياً. بعد أن ينتهي من لعبته يجري نحو ركن فيه قطعة عظم يلوكها بحماس شديد، وجوع بين. القرد يقلد الفلاح الذى خسر أمواله فى بورصة القطن، ويحاكى نوم العازب، ويجدد نمرته بتشخيص حال صاحب العيال الذي حطمه نقص المال.

في حركات القرد خوف واستسلام فبعد أن ينتهى من فقرته لا تكفيه حبات الفول التى تلقى إليه بالقطارة، فينظر نحو صاحبه فى عتاب صامت ونحو الجمهور في مسكنة زائدة . يجد الأولاد يشيرون إليه ضاحكين لأن مؤخرته لها لون أحمر صارخ ، فهل صنع تلك المؤخرة بنفسه ؟!

البنت تلمس بأصابعها أيدي الناس ممتنة، وهم يرمون داخل الدف القطع الفضية والنحاسية، وحين يمتلئ بالنقود تفرغ ما به لأمها التى تتثاءب تعباً وإرهاقاً وحولها الولدين.

شاب جاء من بعيد يختال بوسامته دفع بجنيه كامل داخل الدف، ثم احتكت يده ومرت في لمسة سريعة على النهدين الصغيرين المطمئنين داخل الصديرية. استوعبت الفتاة ما حدث وأسقطته كأنه لم يكن ، واستمرت في جمع النقود. و فيما هي تلف داخل الدائرة ، وضع الشاب جنيهاً آخر داخل الدف، وامتدت هذه المرة يده لتمسك نهديها بشكل صريح، مباغت. صرخت الفتاة غاضبة، وألقت فى وجهه بالجنيهين. هرع الأب ليفصل بينهما مهدئاً من روع الفتاة.

شخط الشاب فيها و فيه: أصلك بنت شوارع.

مدت يدها، وصفعته فى لحظات فتكهرب الجو، واندفع الناس ليحلوا المشكلة، أقسمت هى ألا تكمل لعبتها: يالا يابا..

هز رأسه مستبعداً هذا الحل: استريحى أنت يا نوارة، وسأقوم بلعبتك. أشعل كرات اللهب، ورشق السكاكين فى الإطار ثم طلب من الناس تصفيقاً مدوياً، بأكف متحمسة.

قالت له زوجته: لم تفعلها منذ وقت طويل، اعط لهم نقودهم. هز رأسه رافضاً فكرة المغادرة: لا شيء يقتل الإنسان سوى الخوف.

كانت الدائرة الحديدية أضيق من سم الخياط. نجح في أن يقفز عابراً بصعوبة الطوق، ليسقط على البساط بينما يتقاطر منه دم لا يكاد يرى. كانت السكاكين قد لامست صدره العاري، ومزقت عضلاته ولم ير أحد الدم سوى نوارة التى غطت وجهها بيديها ثم هرعت إلى الصيدلية، وعادت بسرعة. غمست قطعه من القطن فى زجاجة (صبغة اليود). طببت أبيها الذي كان يخفي أوجاعه. كان القرد ساكناً والكلب يرقب كل شيء في صمت!

سيف ونخلة

محمد النجيمي

تهبـــه مهجة عذوقها ويتوقى كرمها بنصله.

مسكينة.

يهدهدها:

«تصدقين! ما اخترت أنا أحبك».

نخلة وحيدة وحزينة، هجرها السيل وجافاها اللون الأخضر. انغمست بالأرض وغرست عروقها في نواتها. تحدت روحها الخالقة جحود الماء المراوغ وآمنت بالصلاة:

عسى أن يبعث الوقت من جفافهم بشارة الغيث.

يهدهدها :

«وش الحياة إلا مشاهد ناظريك».

ترفرف بجريدها تواقة للتحليق ويعجزها قيد الجذور.

مسكينة.

يعترف لها:

«عاشقين ونبضنا طفل حنون».

ترفعنا كلمات القصيد ورهافة حس الموسيقى لسماء الحلم الشفيف، ونستيقظ على مقارع ريح ليل كئيب.

تبتهل النخلة:

يارب

يارب

علم السيف عذوبة الماء، ابعثه في عروقي حياة جديدة.

يستدنيان الحلم.

ترى نفسها غمداً يستوطنه السيف راضياً ويرى نفسه عرجوناً يتدلى على كتف نخلته المشتهاة.

مسكينان.

طعنة «كاثي»

زيد الشهيد

ضجّت أنفاس الربيع وتبعثرت..

ضجّت والجةً الشبابيك الخفيضة المشرعة، مالئةً فضاءَ القاعة الدراسية بأرائج ورود كانت تشكّل نسقاً يحدد أرضاً غمرها الثيّل الأخضر ووطأتها أقدامُ طلبةِ كلية التربية وهم يرفلون بحبورٍ هاتف .

ومن كرسيّه المجاور لأحد الشبابيك كان بإمكان محمد لطيّف رؤية المدّ الوردي مُشرقاً ببهاءٍ ضاحك (كضحكة الست ابتسام ، أستاذة الرواية الانكليزية وهي تقتحم الصف داخلةً بعطرٍ مُسكرٍ وهندام يحمل مبررات التوافق وطرازات العامٍ الذي نخوضُ أيامه). مُطلقاً بالونات الأحلام ومستعداً للإدلاء بما قرأ، وتقديم ما أحضر .. كانت الروايةُ المهيمنة على نشاطنا آنذاك تحمل عنوان «مرتفعات واذرنك» لكاتبتها الانكليزية «أميلي برونتيه» التي قدّمت عملها عالماً رومانسياً تمثله ثلاثة أقطاب :

- «كاثي»: الفتاة المدللة، النزقة، الراكضة ولهاً في سهوب «هيثكلف».
- «هيثكلف»: الفتى الذي يقاربها العمر ويلجمه تقهقره الاجتماعي عن الأخذ المطلق بيد «كاثي».
- أما «هندلي» شقيق كاثي فينبجس قطباً ثالثاً، معوِّقاً وباغضاً لهذا الـ «هيث».

وفي تفجّرات التخيّل تماهى محمد بشخص هيثكلف فيما رأى من الست ابتسام معادلاً لكاثي... ولنا أن نتصوّر ونفتح أبوابَ التخمين فنرى محمداً يقضي الأيامَ بلياليها الفسيحة طائراً محلّقاً مع الحبيبةِ المفترضة.. ولنا أن نتصوَّر أيضاً ساعاتِ النهارِ يصرفها شعوراً باقترابه الحقيقي منها عبر زمنِ المحاضرة/ مضمار التلقين والتساجل.

ولطالما أولت الست ابتسام محمداً تقديراً ظاهراً وحفاوةً لافتة للظن !

ولطالما عهدت فيه حسنَ التصرف ورفعةَ السلوك، وأثار انتباهَها احترامُنا له. لكنّها تلمَّسته يطيل النظر إليها ، حتى إنَّ عينيه لا تهربان طيلة وقت المحاضرة ؛ وقد حسبت (هي) ذلك من بابِ إعجابِ الطالب بأستاذه بينما حسب (هو) ثناءَها من قبيل الود المتناسل صوبَ حبٍّ سمع على شاكلته الكثير: طالبة تعشق أستاذها/ أستاذ غَرِمَ بطالبته/ أستاذة ترمي قلبها في شباك طالب... وكان لمحمد ما يبرر تفاقم خيالاته ويشجعه على كتابة شعر صار بغضون أيام معدودات ديواناً راح يُسمعنا إيّاه وإن جاء مليئاً بهفوات إملائية ، وأخطاء عروضية، ومسارات بلاغية أثارت بعضها روح التفكّه لدينا . وصرنا نجمع اهتمام الأستاذة فنراه يكبر يوماً فآخر .

حسدناه على شجاعته وسبقِه إلى ما كنّا نخشى الدنو منه !.. حتى قَدِمَ ذلك اليوم الذي أبصرناه يحضر بأجملَ هندام وتعطّرٍ وبشاشة. يتّخذ كرسيّه المعهود بانتظارِ إطلالتِها البهية ليقدِّم عرضَه المعلوماتي وحفظه المتميز قياساً بجهدِنا الضئيل .

ولشدّ ما آلمنا وأحزننا وطمسَ فورةَ حسدِنا في يمّ تأنيبنا الداخلي، واستبدالها بالمواساة ذلك اليوم الذي دخلت الست ابتسام قاعة الدرس بكلِّ أناقتها وطراوتها وأنوثتها الساحرة لتكتب عنوان المحاضرة على السبّورة ثم تشرع في إلقاء الأسئلة ؛؛ حتى إذا توجهت بأحدها إلى محمد وتوقّف قليلاً ليراجع ذاكرته بغية سكب الإجابة المُرضية انطلقت تُمطرهُ بعبارات الامتعاض والتوبيخ والتلكؤ ما أسقطه في هولِ مفاجأة لم يحسبها إطلاقاً... مفاجأة صدمتنا نحن الذين سعينا كالبرق لتدارك الأمر

وتجاوز الموقف الصاعق عبر أسئلة ملفَّقة تحركنا نطرحها على الست ابتسام مع يقينٍ أن محمداً لا يستحق ذلك الصد القاسي والتوجّه المُر، إذ هو الأكثرنا اهتماماً وتحضيراً لمادة الدرس. لا !.. لا!.. ثمة سببٌ جوهري دفع الست ابتسام إلى هكذا موقف .. ولكن ما هو ؟! .. لا ندري . الذي ندريه أنها هتكت أعماقَه بقسوةٍ قاتلة، ولم تعرف ليلتها أن محمداً أحرق ديوان شعرِه ودفن خزين مشاعره وجنان أحلامه. فقط عرفت أنّ حضورَه لمحاضراتها صار متقطعاً، ثم استحال في النصف الثاني من العام الدراسي غياباً كاملاً.

بانتهاء الأعوام الأربعة وشروق شمس الوداع ثم الفراق تخرجنا ليصبح محمد ضابطاً استدعته أذرع الحرب فاحتضنته، بينما استمرت الست ابتسام تودِّع وجوها لتستقبل أُخر.

صارت للسنين هيمنتُها، وللقدر جبروتُه.

وفي واحدة من الانفلاتات الجبروتية بوغتت الست ابتسام برسالة تأتيها، تحمل اسماً غريباً لا تعرفه. حين فضّت الظرف الأزرق وسحبت ورقةً مثنية سقطت منها قصاصة موحلة ومطوية.. كانت الورقة بكلمات قليلة، تقول: «أنا صديق النقيب محمد. أبعث إليك هذه الأمانة إتماماً للوصية. «... ذلك أبهتها وسط ظنِّ أنّ ما استلمته هو من عداد الخطأ في العنوان.. ولأجل التأكد أكثر أفردت القصاصةَ ، وشرعت تقرأ:

«ما زالت طعنة كاشي تمزّق شغاف قلب هيثكلف حتى اللحظة.. وها هي الحرب ترتدي معطف كاشي مرةً أخرى لتستلّ من بين الثنايا خنجر التجنّي إكمالاً للمهمّة».

بيني وبينك..

فيصل الزوايدي

هـــذا هذا الذي بيني وبينكَ في العمرِ لحظَة..

هذا الذي بيني وبينكَ أغنيةٌ حزينةٌ بصمتٍ حزينٍ..

و أنا بيني وبيني.. أجلسُ وحيدًا في زاويةِ غرفة باردة، أجلسُ على مقعد قاسية أطرافُه، وتفوحُ رائحةُ الخَدَرِ، وأنينٌ حادٌّ بينَ أُذنيَّ.. صريرُ خفقانِ القلبِ يطغى على أصوات باهتة تنبعثُ من حيثُ لا أدري.. يسكنُ في النَّفسِ صَوتٌ سَألني يومًا: إلى أين؟ وهَذي المرافئُ تتجاذبني.. وأنا وحيدٌ في زاويةِ الغرفة.. يقتربُ رجلٌ في أناقة مبتذَلَة، ينظرُ إليَّ بعينَينِ ثَقيلَتَيْ الأجفانِ، ويسألني بصوتٍ حَجرٍ مُتناثرٍ: أنتَ السَّيد..؟

أجبتُ مضطَرِبًا: أنا هو، لعلّي أنا ..

لم يأبَه لاضطرابي فأشارَ إلى ممَرّ مُظلم بعض الشَّيء: إنّهم يريدون رُؤيتكَ.. أزَّ في الرأسِ صوتٌ مُوجِعٌ واضطربَت دقاتُ القلب بتسارعها نحو.. آخرِ المَمَرّ.. وتزاحمت الهواجسُ ثقيلةً كالهزيمة.. هل وُلِدَ الصبيُّ المنتَظَرُ منذ السّنين أم ماتت الأمُّ؟

كيف اقترنا تلك اللحظةَ بداخلي؟ كيف اقتربَ الموت مِنَ الحياةِ ذلك الاقترابَ؟ هربتُ بهَواجسي إلى الوجه الباهت أمامي، هَممتُ بسُؤاله: ولادةٌ أم موتٌ ؟ لكنَّ الوجهَ الباردَ الجافَ الذي لا ينبئُ بشيءٍ رَدَّني عنِ السُّؤالِ.. ملَّ الرجلُ صمتي فأردفَ بصوتٍ يكتمُ ثورةً : إنهم بانتظاركَ ، تفضلْ من هنا.. قَرعُ حذائي على الأرضِ ينهالُ على رأسي وأنا أتبَعُ الرجلَ.. تحركَت أشباحٌ حَولي وأحسستُ ببعضِ الصدماتِ وكلماتٌ تُقالُ، لعلّها اعتذارٌ أو سخطٌ.. مَن يهتم ؟ أيُّ معنى لأيِّ قولٍ أمامَ الولادة أو الموتِ؟؟ باحتداد حدَّثَنا الطبيبُ قبلَ أشهر وهو يحذِّرنا مِن خَطَرِ الحَملِ.. ترَى هل أرسلَ القدرُ يومَها ذاكَ الطبيبَ ينذرُنا بما نَخشاه الآن؟ هل يمكنُ أن يغتالَ ذاك الصبيُّ أمّهُ؟ هل تنطلقُ حياته بمَوتِها؟ أم يموتُ لتحيا...؟

أحسستُ أنّ آخرَ الممرّ هو آخر الكَونِ.. وأنا لم أعد أعلمُ أيْني.. لا أدري كيفَ التقطت عيناي الكليلتانِ لافتةً تشيرُ إلى غرفة الوفَيات.. حائطٌ بناه عاملٌ لا يُدركُ ما يفعلُ.. يفصلُ به بين الحياة والموت.. وأنا لا أزال أسيرُ، كأنَّ الطريقَ لا تنتهي ولكن فجأةً وصلنَا أمام باب مُوارَب قليلاً.. أشارَ الرجلُ بلا مُبالاة إلى الغرفةِ وقالَ: إنهم هنا.. ولكن هل يمكنُ ذلكَ حقًّا : أن يُوجِّهَكَ رجلٌ لا تعرف حتّى اسمَهُ و لا يهتم بمعرفتكَ.. أن يُوَجِّهَك إلى.. حيث الحياة أو الموت.. وقفت برهةً أخشى الدخولَ.. أصَختُ السمعَ .. ما الذي أصابَ حواسي لحظتَها؟ يرتَفِعُ الوجيبُ و أخشى من سُؤالٍ جَديد.. سُرعانَ ما زعزَعَني: هل تقدّمُ الممرضةُ إليّ لفافةً بيضاءَ وتقولُ بحنُوٍّ مصطنَع: أبشر إنَّه الصبي الذي انتظَرتَه.. ها قد جَّاءَ.. أم يُوجِّهُني الطبيبُ بنظراتٍ نحوَ لفافَة بيضاءَ أيضًا ويقولُ بتعاطف لا أدركُ صِدقه من زيفه: لقد حذّرتكم قَبلَ أشهر، ولم نستطع فعلَ شيءٍ لها.. خشيتُ أن أدفعَ البابَ.. بابٌ صَنعَهُ نجّارٌ و هو يتابعُ ببَصَرهِ النَّهم فتياتِ الحَيِّ.. صنعَهُ يومًا و لم يدرك أبدًا ما الذي يُمكِنُ أن يُخفي وراءَه.. أسمعُ هَمهَماتٍ من داخلِ الغرفة.. تداخلت مع صَرخاتٍ من داخلي.. هل أقتحمُ الغرفةَ؟ هل أهربُ؟ إلى أين..؟

أنينُ النَّفس الموجعُ يطبقُ على أنفاسي فأُحسُّ ضيقًا هائلاً.. الخوفُ أحيانًا يدفعنا إلى نفسِ الفعلِ الذي نقومُ به بدافع الشَّجاعة.. تمتدُّ يدي نحو قبضة البابِ فضية اللَّونِ، يخترق مَسمَعي صريرٌ حادٌّ لن أنسَاه.. تتخلَّى اليدُ عن تلكَ القبضة المبتعدَة إلى داخل الغرفة.. ينفتحُ البابُ كأنّ غيري قام بفتحه.. لم تقع عينَاي على أحدٍ.. فقط ظهرت زاويةُ السِّريرِ الحديدي

و الجزءُ السُّفلي مِن سُترة طبية بيضاءَ.. أحسستُ حركاتَ في الأَجسادِ تلتفت تستطلع مَنِ القادمً.. ببَقيـة مِن قدرَة و عزم تقـدَّمتُ خطوتينِ داخلَ الغرفة وتضخَّمَ مخيفٌ بصَدري كَأنّي سأنفجرُ .. توسطتُ المكانَ ونظرتُ أمامي: أذهلني كلُّ ذلكَ البياضُ.. بياضٌ شديدٌ ناصعٌ، تمامًا مثلَ السَّوادِ.

اختنـــــاق

أحمد العليو

أبو خالد يوقف سيارته «الونيت» ذي الغمارتين في طرف الشارع النائم في حضن الظهيرة والمجاور لسوق القيصرية وقد أعيد تعبيده، وجمّل طرفاه، وصُبغ وجهه بالخطوط البيضاء كما زُينت شوارع المدينة بعد أن ضخت الملايين في جوفها حتى غدت عروسا تبهر من يتوغل فيها. حركة الشارع هدأت بارتفاع صوت المؤذن لصلاة الظهر فأغلق أصحاب السوق محلاتهم، وذهبوا إلى بيوتهم حتى موعد ما بعد العصر. يُغلق نوافذ سيارته المفتوحة عن آخرها، سيارته التي تصدع جانباها ظلت وفية لصاحبها، فهي إن اعتراها الوهن وبلغت سن اليأس إلا أنها ظلت تحتمل الآلام، ولم تلفظ آخر نفس لتقذفه في قعر متاهة.

يضع مفاتيح المدرسة الحديدية في جيب ثوبه الأيمن، بينما المفتاح الوحيد يضعه في جيبه الأيسر الخاوي سوى من بعض الريالات وقطع العشرات، يتلثم بشماغه الأحمر التي بهت لونه قليلاً، والشمس تفجر العرقَ من مسامات جلده. عنقه

كعادته يرتفع حين يبدأ باختراق السكة المنحدرة نحو بيته الرابض في قاع الفريج الطيني القديم، ترتطم قطرات العرق على السكة المفروشة بالبلاط الأسود، فتحدث صدى بين البيوت شبه الفارغة. يفتح الباب فتصدر مفاصله أنينا عميقا، يجلس على «الدوشق» التي محيت خطوطه الحمراء، ثم يرمي شماغه المتشبع برائحة العرق، يصرخ في زوجته فتتحرك طبقات كرشه مؤازرة لصوته:

«أم خالد جيبي الغداء، أنا ميت من الجوع».

لم يكن كعادته، فهو يصلي، ثم يتناول غداءه، وبعد العصر ينطلق إلى سوق «الحراج» ليرمم حالته المادية، أما اليوم فقد أضحت الدنيا براكين متوقدة، يتذمر من حالته التي لا تبارحه، أراد أن يخرس عواء بطنه، ويضع رأسه على المخدة ليتلاشى ما حدث له اليوم. يسند ظهره الذي انطبقت فقرات عموده الفقري عليه على المسند اللين، فيمتص الألم والوجع، يمد قدميه الضخمتين المتشققتين، شهيق وزفير تتوالى حركاتهما.

«خمس وعشرون سنة من العمل، والآخرون ينادوني في أي وقت «يابو خالد هات الشاي، يابو خالد هات الماء، يا بوخالد هات القهوة، يابو خالد سجل الغياب، يابو خالد يا بوخالد...» ومع ذلك لم أسلم من عطن ألسنتهم واستهزائها، يحق لهم طالما أن مؤخراتهم لا تعتلي إلا مقاعد السيارات المكيفة، وأمعاؤهم لا تهضم إلا اللحوم الحمراء والبيضاء! وأنا أداريهم بابتسامتي، وبنُكتي التي تجعل أمعاءهم تتلوى ضحكا، لم أقطب يوما في وجوههم، أخدمهم لأن جيوبهم كريمة لا تنقبض عن مساعدتي أيام رمضان والعيد والشتاء، فما يدخل جيبي يلجم لساني، لكني اليوم لم أحتمل كلمة تنطلق من فم (بو عمر):

- أنت طول عمرك مثل الدابة!

أعصابي تشظت، ولساني كاد يشتمه، فكلماته زيت مغلي صُب في أعماقي، لكن شوكة الحاجة في حلقي قد منعتني من الرد عليه!».

أم خالد تضع صينية الغداء فيها صحن أرز أبيض وصالونة العدس، يتربع ويشمر عن كمه الأيمن، الملعقة تغوص وسط «الصالونة»، يحركها، لم يعد «للصالونة» طعمها القديم، ولا لونها الدسم الذي يصبغ جوف البادية بعد إفراغها! فقد فارقتها قطع الدجاجة الصغيرة جدا التي فرت هاربة من هذه «البادية» البائسة، طارت قطع الدجاج بأجنحتها القصيرة، فهي تتبختر بسعرها

الذي يرتفع شيئاً فشيئاً، حتى الأرز طار محلقا بجناحيه لكنه يتشبث بذيله فلا غنى عنه. في بداية الأمر ضاقت نفسه لفراق قطع الدجاج، لكنه ابتلع الحنق في داخله كما هم الآخرون. يبلل الأرز بـ «الصالونة»، طعم غريب يجعل جوف فمه يتقلص، يلفظ الأرز من فيه، ينتفش ريشه الذي لا ينبت إلا في هذا البيت يصرخ يعوي:

- «يا أم خالد»!

يمد الألف، وحنجرته تلتهب من الصراخ. تجيء كجارية، وهو يقرعها بصياح حاشد للضيم والقهر:

- «يا بقرة، ما تعرفين تطبخين زين، ما عمرك تتعلمين...».

يزرق وجهها ويحمر، تجمع ملابسها في بقشة، تلبس عباءتها، تقترب من الباب حاملة «بقشتها» على رأسها لا تعرف إلى أين تتجه؟! فأبوها وأمها ميتان، يفزع من مكانه، يطير نحوها، ويرتمي، يبوس قدميها، ويعتذر كطفل يخاف أن تتركه أمه:

- توبة يا حبيبتي! أنا أحبك يا أم خلووود لا تروحي وتتركيني!

سراديب القدر

منى بشلم

سلامي لعينيك وفيهما سكني.

ها أنا أخط حروفاً مرتجفة لانتظارك الذي أعرف أني خيبته.. أنثر لك تفاصيل رحلتي الأولى خارج البلاد، لا إخالك تهتمين لعملي الذي لم يصعب علي أداؤه.. السيد مجدي جعل كل شيء ينزلق باتجاهي بيسر لم أك أحلم به، إلى حد أثار دهشتي.. دهشة وجدتني أقيم بها مجبرة على امتداد الرحلة، أسبوع من تيه القدر، كأني أتجول في تقاطعات قدرية، لم أستوعب منها غير أني طرف فيها..

مع أني لا أعرف تماماً.. كيف حصل ودخلتها..

ربما غامر حبوري بالرحلة التي اغتصبت، وشح البصيرة، فما عادت تحسن قراءة القدر، وما القدر إلا زقاق مظلم نسير به فلا تنبعث أنواره إلا من دواخلنا...

ذلك النور كان البهجة التي رفرفت تغزل حولي شرانق من ضياء وأنا أرتب حقيبتي، أخيراً أحظى بفرصة لتغطية مهرجان عربي، دوماً كان هذا حظ الكبار، و دوما كان حظي التمني.

هذه المرة ركبت موجة عاتية، الدعوة وجهت لي من طرف واحد من منظمي المهرجان، هو صديق افتراضي، قد يكون الأبعد أحياناً أقرب للفؤاد، هذا الرجل قرأ قلبي و أهداه أمانيه.. و لم يكتفِ.. بشكل ما هو أعاد النبض للحلم، و تحقق الحلم.

الأحلام التي كانت دوما وئيدة في بلاد العرب، تفتحت أكمامها و أنا ألقاه، شاب مع أنه تجاوز الخمسين، لا يعرف الزمن كيف يرتسم على محياه، دنى من جموعنا رحب بنا و عيوني تسأل حبورها الغامر، أيذكر في غمرة الانشغال أني... بينهم.. تراه يذكرني و يسأل عني.

تختطفني يد تربت على كتفي، ألتفت يبتسم وجه أنثوي بلامح مصرية، ما كنت أحتاج كثير فراسة لأقرأ هذا الجمال الأسمر، تهمس لي أيا طفلة سأكون رفيقتك.

حاولت إخبارها أني برفقة بعض الزميلات، لكنها ما كانت تصغي، سحبتني نحو مكتبها، خافقي يرتجف، مجرد الابتعاد عن زملائي أفزعني، هي المرة الأولى.. والمرة الأولى يجب أن تحتاط حتى تفهم قوانين اللعب، مع أني أشك أني قد أفهم أي قانون لأية لعبة..في أي يوم !

كان هناك.. السيد مجدي، عرفت ملامحه التي كنت كثيراً ما أتابع على صفحات العالم الافتراضي، لكنه لم يعرفني..أو ربما..لا أدري، بدا شارداً ينتظر إيذاني بالحلول في هذه النشوة القدرية التي لولاه ما نلتها

– سلوى..

شتمت اسمي العتيق الذي يفصلني عن العمر بقرون، أكان علي حمله التباساً لا منطقيا بروحي التي لم تجد السلوى بشيء. بلى.. بدأت أجدها مع هذا الوجه بدأت أغير موقفي من الحياة، وأنا أكتشف أن الحلم قد يعود يخفق من جديد بين أضلعي، كان شعوراً جديداً تماماً ذاك الذي عبرني وأنا أرد بصوت خافت أني سلوى.

غادرت الشابة وأغلقت باب مكتبها، خلفتنا شقي فرح من صنف لم يكتشف بعد، و لا وضع له اسم

كان تائها يتأملني كلوحة زيتية لا كأنثى.. ربما لأن الصحفيات لا يمتلكن الأنوثة الكافية، طال صمته، حتى أن ملامحي فزعت لرهبة السكون. اختطف كمن أفاق من كابوس مريع، وراح يشرح لي كل ما رتبه لأجلي، خبرني أن تلك الفتاة سترافقني وتسهل عملي، فأنا كما لاحظ حضرته لا أملك الخبرة لإدارة مهمتي.

اقترب قليلاً و عاد يتأملني كلوحة من زمان الكلاسيكيات المتينة الخط، ارتجفت مواضع ما من نفسي لم أكن واعية كفاية لأعرف ما هي، مزدحمة به حد فقدان الإحساس بالاتجاهات.. مزدحمة به حد نشوة لم أختبر طعمها قبلا..سارعت ألملم شتاتي في حضرته، وأتراجع خطوة بعيدا عنه، فجمع تأملاته وغادر.. ليته ما غادر.. خلف بالقلب أسئلة حيارى عن تلك النظرة،و ذلك الغوص نحو نقاط مني لا أعرف ما هي. عادت الشابة تحمل إلي برنامج المهرجان ومواعيد لقاءات تجمعني بالشعراء.. رتب أو رتبت بأمره كل شيء. عدت إلى غرفتي استلقيت على السرير وأسلمت فكري لخيالات مقتضبة، لم تفارقني نشوتي حتى و أنا أغسل الجسد بالماء البارد، قد تكون أبعد من سطح الجسد، قد تكون بجسد القدر.. لا بجسدي أنا وقفت أمام المرآة أتأمله، بياضي المرمري، شعري الأحمر، شفاهي الزهرية.. جميلة بما يكفي ليحبني أي رجل.. لكن كل الذين مروا بالذاكرة ما خلفوا أثراً، ولا أريده.. هو تحديداً أن يطرق أبواب قلبي، فالقلب توفاه الوطن يوم ألبسني اليتم.. هناك خلفت كلي، و خلفت الحياة، و هناك أقبرت كل رجاء بنبض قد يحي الغد.

قبل أن آخذ عدتي، طرق باب غرفتي، فتحت، كان هو.. ارتجف قلبي قبل أن اسمع منه ما كان سيقول، وضاع منه قبل أن يرتبه و يلفظه، قبل أن يفعل باغته طالبة أن ينتظرني لحظة أحضر عدتي لأحضر الافتتاح، رافقته أسير على غيم و يسير على كلمات مقبرة بين طيات كتمانه.. أو ربما دهشته

قال أنه لم يتوقع مطلقاً أن أكون.. قبل أن يكمل ابتسمت.. و قلتها نيابة عنه: صهباء.. ثم ضحكت حمراء

ضحك وهو يعلق قلة من النساء تشبهك، مع ذلك أنا...

قاطعه شخص ما، وأخذه مني قبل أن أعرف ما كان خلف تلك الأنا.

أكملت سيري فإذا به يعود ليمر من أمامي.. متعمداً ربما.. أو ربما صدفة.. هي ما كانت الصدفة كان مسكوناً بالارتباك، مر جلس نصفه متجه للأمام والنصف الثاني يلمح بعضا مني، كنت أحاول أن أقرأ التفاصيل، أدقق وأدقق، ولا أبلغ فهما لما يستر كتمانه الإجباري.

سرت في غيابه رفقة تلك الشابة، طلبت أن نتسوق لأحتفظ للذاكرة ببعض من هذه المشاعر المبهمة التي لا أجد لها اسما ولا حتى عرفت لها حقيقة، استوقفني

محل صغير يبيع الآلهة الفرعونية، كل شيء هنا فرعوني لكني أحببت الآلهة، اختار لي البائع تمثالا رخاميا لربة القمر و الأمومة، سألني إن كنت تعرفت عليها، فابتسمت وحركت رأسي دون أن أنبس بكلمة، قال حدثتك عنها كثيراً..

التفتت إلي رفيقتي حدقت بي كأنها تكتشف لصا، سألته متى حدثتني سيدي.

- ما بك كأنك لا تذكرين

- ماذا أذكر سيدي هي زيارتي الأولى.. هذه أول مرة أزور مصر، و المرة الأولى التي أمر من هنا.

اعتذر مني بلباقة بائع، لم يكن مقتنعا تماما بكلامي، لكنه لم يرد إزعاجي فقد تبدلت ملامحي. سألته بعد أن هدأت هل كان يعرف امرأة تشبهني، قال نعم سيدتي كانت رفيقتي لأشهر قبل أن تعود للجزائر، كانت امرأة شهية، تعشق الآلهة، لف التمثال الرخامي و قدمه لي مواصلاً وصفها صهباء ورثت كل حسن الرومان..

قاطعته الشابة:

- كم ثمن إيزيس؟

- هي هديتي لملاك القدر هذه.

وضع بين يدي بطاقته، وبدأ يشرح لي:

- هذا رقمي الشخصي، اطلبيني متى شئت أنا بالخدمة، أنا..

قبضت على ذراعي و أخرجتني تجر دهشتي جرا، وتضحك

- الباعة المساكين ثلاث أرباع عقولهم طاروا من حسن الأجنبيات.

التفتت إلي ونظرت قليلاً ثم أردفت: أنت تشبهين الأجنبيات، لا العرب.

حاولت ارتداء الدبلوماسية فهي ترتاب بأمري، فابتسمت و لم أجب. توقعت أن تنقل للسيد مجدي ريبتها، فهو كان مندهشا أيضا حين رآني، و لم يتوقع أن تكون الجزائرية بهذا اللون المنقرض.

مساءً وجدته يتصل بي ويطلب أن أمنحه دقائق نتحدث فيها خارج ضغط المهرجان..شدة لطفه مزقت حذري،وافقت مع أنه اقترح أن نسهر سوية، و تعلمين أني لا أسهر رفقة المثقفين، فسهراتهم لا تناسب ضغط الدهشة المرتفع الذي أعاني منه.

انتظرت الموعد غير أن انشغالاته كانت تختطفه دوما،رغم شوقي ولهفتي شيء ما بداخلي كان يرتاح كلما اعتذر مني، وأجل مرة أخرى، اغتنمت انشغاله للبحث عن الكتاب الذي أوصيتني به، بكل ود رافقتني حسنائي المصرية.. التي مايزال يتأملني ارتيابها بحذر، وبين الكتب وجدت سبباً وجيها لتكرهني ربما..أو على الأقل لتحذرني أكثر..

من بين الكتب خرج جسد رجولي يافع مشع الوسامة ابتسم لي، دنا.. وكانت تراقب من وراء الرف المقابل، سأل الوسيم عن حالي، فابتسمت خلته صاحب المكتبة يحاول إرشادي، سألته عن كتابك أنت، ابتسم:

- تريدين نسخة أخرى.. لمن ستهدينها هذه المرة.

جفت ابتسامتي :

- عفوا..

- حضرتك.. اقتنيته العام الماضي، وقلت أنك ستهدينه لرفيقة عزيزة أوصتك به.

- أنا...

لاحظ ارتباكي :

- جمال كهذا لا ينسى.. هل أربكك أني أذكرك.. لا تقلقي معي أنت دوماً بأمان، لا تفقدي ثقتك بي..

خفض صوته و هو يسألني هل يحضر للقائي بالغرفة ذاتها...

الفتى كان يعرف رقم الغرفة التي أقيم بها، ويعرف تفاصيل عن حياتي، يعرف أني صحفية من الجزائر.. بل يعرف جسدي، خارطتي السرية، يحفظ تفاصيلها أفضل مما أعرف أنا تقاسيم وجهي..

استرسلت أصغي إليه، وأسأله عني.. فيجيب و يبهرني، بين رفين في مكتبة خفيفة الإضاءة، وجدتني أتجول في أزقة القدر الضيقة، لم أكن أرى شيئاً محدداً، لكني تعثرت مرات ومرات بعبارات تصفني بدقة أكثر مما أقدر على وصف نفسي. الوسيم لم يخف دهشته من نسياني التام لكل ما حصل بيننا.. تلك الحميميات التي لا تنسى، التي توشم مباشرة على القلب والذاكرة.. لم يكن يعرف أنها وشم على جسد القدر، على سراديبه المظلمة...

حين لمحت ضجر رفيقتي، ورغبتها بالانصراف، أو ربما فضولها القاتل لأن تعرف ما يحصل مع هذا الفتى الباهر الحضور، حينها فقط قطعت عليه كل دهشة، و خبرته أني لا أذكر لأني لست أنا.. أعني لست هي..

فهي زيارتي الأولى لهذه البلاد.. ضحك.. غمزني.. ثم دقق النظر بملامحي وأكد أني أنا..أني هي...

اعتذرت منه، انصرفت، غاضبة ربما لأني عرفت حقيقة مرة عن تلك التي تشبهني.. ربما جرأتها وفسوقها أزعجاني.. لكني كنت واثقة أني أحمل جبالاً ثقالاً على صدري، لا أعرف معدنها.. و لا لمَ هي هنا ولا حتى لِمَ اختارتني دون كل الناس..

حاولت إيجاد السكينة في أي شيء، لم أستطع.. فأسئلة الرفيقة طوقتني، خنقتني..

استأذنت منها لأخلو بنفسي، استلقيت على سريري، بتلك الغرفة التي ما عدت آمنها علي، لم أستطع إغماض عيوني طيلة الليل، مع أني منهكة، لا أمل لي غير النوم لعل تفكيري يكف عن الركض بغير هدى وسط هذه السراديب القدرية المظلمة، كيف أقرأ هذا القدر، هل أخطأ القدر العنوان، أم أن أوراقه سقطت منه فاختلطت و ما عاد يحسن ترتيبها أم أن.. أني أنا التي سقطت نحو السرداب وضيعت الدروب الرسمية..

طويلة جداً تلك الليلة وانتهت إلى نهار أشد زحمة، لم تنجح كل مشاغله في رفع عيون فكري عن متاهة القدر، حتى عشائي تناولته شاردة.. انزويت بعيداً عن ملاحظات الزملاء، كل يسأل عن سبب شدة الإرهاق البادية علي، فررت منهم وجالست وحدتي، فاقتحمها السيد مجدي..

أخيراً يختلس سويعات ليكون معي، إنها السويعات الأخيرة، غدا يختتم المهرجان وبعد غد لن أكون هنا، كأنها الحلم كل هذه الأيام التي لم نحسن استغلالها.. هكذا قال، لا يعلم أنها أحسنت استغلالي.

وحده القلب الذي يثقله جبل الحيرة الجاثم عليه يعلم كيف استغلتني هذه الأيام. مع ذلك عثرت على الابتسامة لهذا الرجل الملتبس بأحلامي، يشبهها حد التماهي بها، مع أني لا أعرف ماذا أردت منه، أهي شهوة خاصة هذه التي أحسستها، أو التي أردتها، كل همي كان أن يعشقني، أن ينبض قلبه و يرقص لمجرد مروري بخياله، و مع أني كنت واثقة أنه غارق بأكثر من هذا.. أنا ما اكتفيت..

لا تسأليني لم.. ولا تفكري بسؤالي عن أي شيء، فأنا لا أحسن قراءة ما يحصل معي. كل همي كان أن أنقش اسمي على الجدار الداخلي لقلبه، و لن أجد خيراً من هذه السويعات الأخيرة من عمر الحلم.. أو ربما من عمري بالكامل، فقد ينتهي هذا السرداب القدري إلى اليقين حيث لا شك، ولا أسئلة..

السيد كعادته يتأملني لوحة زيتية من أزمان تراجعت للخلف مخلفة لي المشهد كاملا،الأثاث فيه دهشتي ورجفة فؤادي، أمام قدر يلتف حولي بظلمائه يطوقني فأكاد أختنق، السيد مجدي كسابقيه يعرفني، عاش معي السنة الماضية قبل أن أعود للجزائر، هكذا قال.. لكن العودة لم تكتمل أضاف، فقد تمت تصفيتي، قبل بلوغ المطار:

- أنجوت يسألني.. ولا أملك ردا.

فيعود يسألني لكني دفنتك بيدي هذه.. ولم أنس يوماً قبرك، ما أزال وفيا لذكراك.. يقسم لي..

هل كان علي شكره، لأنه يعطر قبري بأريج وفائه..

يعود لتأملي ثم يسألني لمَ لمْ تخبريني أنك أنت..هي..

- من هي؟

للمرة الأولى أجد الجرأة لطرح هذا السؤال الذي فررت منه، حتى أمام نفسي لم أرد طرحه.. أو ربما لم أستطع.

من تكون تلك الأخرى.. سألته.

وجاءتني سريعاً حكايا الشوق، بلهفة تحرق الوجدان قال أنظري لمرآتك ترين وجهها، أما الروح فكل أحلام الرجال. تلك كانت أمواج أنوثة دافقة، كانت أول ما لمحت عيناه بعد أن أفاق من غيبوبة سببها له قلبه التعب، كانت طبيبة قلبه، حسبهم استعاروها من جامعة أوربية فللونها الفاتح عناوين غربية.

أنثى القلب التي بعثت الحياة في قلبه، و أعادت النبض لأحلامه والعشق، كانت فرحته لأكثر من سنة، إلى أن فشلت في بعث الحياة في أحد مرضاها من القمة القذرة للهرم، فاتهمت بتصفيته واقتص منها بخلع قلبها، سويعات فقط قبل إقلاع طائرة النجاة نحو الجزائر..

أتراقصين الحياة مقنعة، أم أن القدر هو من يراقصنا مقنعا.. سألني..

وجدتني أنحدر نحو ظلماء أشد عتمة، حيث الأحلام تتبخر مخلفة وراءها غمامة حالكة السواد، ما أنا إلا نسخة عن أخرى، مرت ذات أمس من هنا..

قلبه.. ارتباكه.. بالغ اهتمامه كان لها..

أما أنا فنسخة افتراضية تقتفي خطوات الأصل، تسلك دروب الأخرى، القدر أخطأ العنوان وأدخلني رواقها، لا أدري إلى أين يسير بي القدر، أتراه يهديني خاتمتها مرة أخرى أم أنه يسهو.. وينسى ويسمح لي بالعودة إليك، غير أن فتى المكتبة قال أنها صحفية، أواحد هي أم متعدد كم مرة مررت من هنا.. وكم مرة انتهيت هنا.. أو إلى أين كنت أنتهي... لا تسأليني.

فغدا يقرر القدر متى أغادر هذه الظلماء.. وغدا يقرر القدر إلى أين ينتهي هذا السرداب المظلم.

لحظات وأرسل لك حكايتي عبر هذا البريد الإلكتروني، وانتظريني غدا بمطارنا ذاك فقد أنجو من هذه الموجة العاتية التي ركبت بفرح بريء.

سلامي لعينيك وقد كانتا دوما سلواي..

ردیمـــــــــة

محمد أحمد العسيري

جلست تحكي للفتيات عن (رديمتها) التي زينت كل العرائس بفلها الأبيض في ليالٍ ممزوجة بالفرح وأصوات الزغاريد ورقصات رجولية تثير غبار الذكريات.

تقول لها صفية: أحكي لنا عن شجرة الفل هذه، وكيف استطاعت الصمود عبر سنوات الأمل؟

تتنهد بعمق، وتلتفت للأغصان المتسلقة على تلك الدعائم الخشبية.. والأوراق الخضراء تتراقص مع هبوب العصر القادم من جبال بعيده، والفل الناصع يعانق الأزمنة الخضراء، وكأنه يغري الفتيات الحالمات بليلة فرح صيفية.

(رديمتي) غرستها بيدي شتلة صغيرة متحدية أيام الجفاف والجدب.. أنا من لمسها بشوق وأزال من تحتها أشباح الموت التي كانت تحيط بها ويوماً بعد يوم كنتُ أشعر بها تهتز لتكبر وقلبي يرتعش شوقا لمولد أول زهرة بيضاء تعبق برائحة العشاق.

كبرت معي، وبدلت أوراقها التي كانت بمثابة أيام عمري الذي تساقط مع السنوات.. وتعود لتكتسي بأوراق نضره كبقايا الأمل التي لم تفارق روحي؛ عندما كان يطرق الحزن بابي كنتُ ألجأ إليها حتى تخبئني تحتها .

هي مثل الجميع تعرف كل الأخبار، فأنا أحكي لها كل ما يحدث في القرية. كانت تعدني كل عام بصيف عاطر بالفل.

قبل موعد الأعراس بوقت طويل آتي إليها كل صباح وأخبرها بأسماء الصبايا اللاتي سيخطفهن موسم الفرح ويغادرن إلى القرى المجاورة . حاولت أن أعِد العرائس اللاتي تزين بفلها فلم أستطع حصرهن

لم أعد أذكر كم صيف مرَّ بنا وكم ليلة أشعلتها قناديل الفرح؟

رديمتي هذه تحمل سنواتي الثقال. من خلف هذا الجدار الذي يسندها استمعت لحكايات وقرع أقدام مسافرة غابت طويلاً.. كم من يدِ امتدت لقطف بياضها الزاهر.

التفت إلى صفية، لم تجدها... ذهبت وغابت في البياض. دهمها الحزن المرير، وقالت:

حاولت أن أمنعها من تسلق الجدار والنظر للوجوه العابرة، لكنها كانت تغافلني وترمي بجذورها خارج المنزل تنتظر قدوم العابرين بها ...

المتكلم في السرد العربي القديم

صالح السهيمي

مدخل:

لا تزال المكتبة العربية تتحفنا بالمزيد من الكتب الأدبية التي تهتم بالسرد العربي، ولعلّ من أبرز الكتب التي ظهرت مؤخرا كتاب: المتكلّم في السرد العربي القديم. هذا الكتاب صدر عام 2011م عن دار محمد علي للنشر، وكلية الآداب والفنون والإنسانيات بـ تونس. فاحتوى العدد أعمال ندوة أدبية ونقدية أشرف عليها كُلٌّ من محمد الخبو ومحمد نجيب العمامي. جاءت في 280 صفحة، وتطرقت إلى خطاب «المتكلّم» في السرد العربي القديم، إذ تناولت الندوة أبحاثا درست الخطاب في ضوء مصطلح «المتكلّم» حين يعيد النظر في بعض المسلّمات الدّارجة في الدراسات السرديّة المعاصرة. ولهذا يطرح الكتاب إمكانية توظيف المصطلح في غالبية الأجناس السردية العربية القديمة، ويسعى إلى تأسيس مفاهيم ومقاربات حديثة في التراث السردي تهدف إلى فتح آفاق جديدة لدراسة المفهوم.

المتكلم في الخبر:

تناول الكتاب العديد من الأجناس السردية القديمة على مستوى الخبر والقصة والنادرة والمقامة والرحلة، ففي جنس الخبر درس محمد القاضي «أقنعة المتكلم في أدب الأخبار» انطلاقاً من أيام العرب. وتناول محمد بن محمد الخبو «مسألة المؤلف في أخبار العشق»، وقارب أحمد السماوي «خبر جميلة في كتاب الأغاني». وتوصل محمد القاضي إلى أن أقنعة المتكلم تشفّ عنه أكثر مما تخفيه، فكأنها توهم أن غيابه يدفع المتلقي دفعاً إلى اقتفاء آثاره وتقصي بصماته. وهذا المتكلم راوٍ لا ينقل تاريخاً بقدر ما يصنع قصة ذاتَ مسحة أدبية إبداعية. وهو عبر انطلاقه من مدونة: «شرح نقائض جرير والفرزدق» فإنه يؤكد على فرضية تتبعها من خلال أن الأخبار شبه التاريخية تنطلق ضرورة من المتكلم وخاصة إذا ما تعلّق الأمر بوقائع حربية لابد لها في أصل نشأتها من أن تتشكل بضمير المتكلم. ومن جانب آخر يقارب محمد بن محمد الخبو المسألة نفسها من جهة المؤلف، إذ أوصله البحث في «أخبار العشق» إلى أن المؤلف ليس مجرد مصنف يجمع الأخبار، وينتقي منها ما يروق، ويوزعها في كتاب بالاعتماد على أسانيد تصح تارة وتبطل أخرى؛ وإنما هو المؤلف الذي طاردته البنيويات من النص، حيث إن النقاء الديني في العشق يتأبى مع وجود اختلاف الروايات، ويسمو إلى درجة أنه يؤول إلى الالتقاء الروحي بين العاشقين في الموت وإن ابتعدا جسديا في الدنيا. أما السماوي – عبر دراسته – فقد انتهى إلى أن المتكلم في «خبر جميلة» يتوخى أساليب «ثابتة» لا يخرج فيها على السنّة المتبعة في إسناد الأخبار، ومع ذلك لم يقصّر في الوفاء بحق المتكلم وجدانيا كما ينعكس ذلك في الأدب الغنائي.

المتكلم في الرسائل الأدبية:

في جنس الرسائل الأدبية تتجلى دراستان لكل من صالح بن رمضان وعبدالله البهلول. إذ تناول صالح بن رمضان «المتكلم في المراسلات السردية القديمة» الثابتة في صيغها من خلال دواوين أصحابها. وتتبع أنواع هذه المراسلات ووقف على بعض القيم التعبيرية العالية في مواطن تتجلى فيها ذاتية المتكلم. أما عبدالله البهلول فقد عالج في دراسته «المتكلم واستراتيجيات السرد في رسالة أخلاق الوزيرين» لأبي حيان التوحيدي، وهي ليست قائمة على السرد؛ وإنما هو مكوّن من مكوناتها، وانتهى إلى مفهوم المتكلم بوصفه كائنا مزدوج التركيب ذا صور متعددة المؤلف/ الراوي/ المتلفّظ.

ويتخذ المفهوم في جنس الرحلة تفريعات مردها إلى المؤلف يتجلى ذلك في دراسة حسن لشكر عبر بحثه الموسوم بـ«المتكلم واستراتيجية الخطاب في الرحلة»، حيث ردّ التعدد الناتج عن صوت المتكلم إلى متكلمين مختلفين كالمؤلف والذات الكاتبة والسارد والمتلفظ والمبئّر والشخصية الفاعلة والشخصية الممارسة للفعل وسجلاّت القول معتمدا في ذلك على قرائن خارج النص؛ منتهيا في ذلك كله إلى أن هذا التعدد يعود إلى المؤلف المقصود بالدراسة.

وفي سياق اتصال الرحلة بفكرة الأجناس النثرية القديمة تناول نور الدين بنخوذ في مقاله عنوان: «الذاتية في بعض أجناس النثر العربي القديم». في ضوء ثلاثة نصوص عربية اعتمد في الأول جنس الرحلة في كتاب: رحلة ابن جبير (ت 614هـ)، والثاني من جنس السيرة في كتاب: سيرة صلاح الدين الأيوبي التي كتبها ابن شداد (ت 632هـ)، والثالث من السيرة الذاتية في كتاب: «الفهرسة» للمتصوف المغربي ابن عجيبة (ت 1224هـ).

المتكلم في المقامات:

وتأتي الدراستان التاليتان: «مقامات الهمذاني وسنّة الراوي في المدونة السردية عند العرب» لمريم حمزة، و«المتكلم في المقامة الحرزية لبديع الزمان الهمذاني» لحاتم السالمي فقد تناولا فكرة التعدد عن المتكلم ما بين : المؤلف والراوي والبطل من حيث حضورهم في نص المقامة، وأكدت مريم حمزة على هذا الثلاثي وما يتصل به كل صوت من تميز وخصوصية في الانتماء إلى السرد التخيلي. أما السالمي فقد اشتغل على الجانب السردي التلفظي، وانتهى إلى التميز بين الشخصية والراوي والمؤلّفَين :الفني والتاريخي، فالأول: تُتأوّل صورته من النص وهو «ذات» تنسج بالخطاب، والثاني: «متكلم» حقيقي منشئ للمقامة يسعى إلى اصطياد المتلقين بأسلوب غواية القص.

المتكلم في نص التوهم:

ويكتب علي عبيد دراسته عن : «المتكلم في كتاب التوهم للمحاسبي» دارساً مفهوم المتكلم من جهتين بوصفه مرة ناطقا وأخرى صامتا، ومرتكزا في ذلك على نص «التوهم» بوصفه نصا سرديا موغلا في التخييل. وانتهى إلى أن المحاسبي صاحب الكتاب ثد هيّأ لأثره من خطط الخطاب ما يتجاوز المنطوق إلى بلاغة الصمت في المسكوت عنه.

المتكلم ومقاصده في ضوء التواصلية:

وأخيراً يقارب لطفي زكري: «المتكلم وعمل الـخَرْقِ ومقاصده في كتاب «العظمة»

مقاربة تواصلية، إذ رصد مختلف مقامات التواصل، وانتهى إلى اعتبار كتاب العظمة – (الذي حققه كمال أبو ديب، وتناوله في كتاب الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي. دار الساقس. 2007. ط1) – عملاً تأثيرياً بالقول مموّها يقوم على استراتيجيات خطابية تصدر عن كفاية خطابية للذات المنشئة موصولة بمقاصد تعبّر عن رؤيتها للعالم وتصورها لقضاياه. وفي عملية التواصل بين الراوي والمروي له، يتتبع الباحث في المستوى السردي ثلاثة رواة عبر الشاهد، والرواي، والوظيفة المركزية، وعلاقته بفعل السرد والحكاية ونوعية القص.

وبهذا فإنَّ هذه الندوة والدراسات التي احتضنها الكتاب فتحت آفاقاً جديدة أمام الباحثين في السرد العربي القديم من خلال ما قدمه الباحثون من رؤى جديدة طرحت أسئلة متعددة اتصلت بالمفهوم الجامع لهذه الأبحاث المتمثل في المتكلم مفهوماً وخطاباً يلقي بظلاله في النصوص الأدبية والسردية على وجه الخصوص، كما كشف مصطلح المتكلم عن فاعليته من حيث صوته الأوحد والمتعدد، وحضوره المفرد والمركب، بل من حيث تجليه في النطق، وبلاغته في الصمت.

تضمين انعكاسي(*)

معجم السرديات

هو أسلوب فني يشبه أسلوب التضمين، ويتميز منه في كون الجزء المضمَّن يتجلى مرآة داخلية تعكس الإطار الذي يحتويه، فإذا بالأثر الفني كله يمسي منعكساً في جزء من أجزائه.

وقد استُعمل التضمين الانعكاسي في فنون عدة كالأدب والرسم والمسرح والسينما. وقد نبه «أندريه جيد» (Gid) لأهمية الظاهرة وأوحى بالمصطلح الدال عليها. ومع أن قول «جيد» قد تناقلته الدراسات، وبدا كالرائد في المسألة، فإن أديباً فرنسياً آخر، هو «فيكتور هيغو»، قد سبقه إلى دراستها في كتاب له عن «شكسبير». لقد تبين أن أربعاً وثلاثين مسرحية من جملة ست وثلاثين للكاتب المسرحي الإنكليزي تستعمل الأسلوب المذكور. ومن أبرزها مسرحية «هاملت» التي تتضمن مسرحية داخلية يقدمها هاملت أمام عمه الملك وأمه الملكة، وهي تمثل بأحداثها وشخصياتها المرآة التي تعكس الجريمة التي اشترك فيها العم والأم (Ricardou، 1973).

والتضمين الانعكاسي ظاهرة قديمة في النصوص السردية ولئن كان التنظير لها حديثاً. فقد انتبه «تودوروف» (Todorov. 1971)، عند دراسته بنية التضمين في «ألف ليلة وليلة»، لوجود حكايات فرعية تتضمن الحكاية التي تضمنتها فكأن الحكاية تتضمن نفسها. ولكن «تودوروف» لم يستعمل المصطلح المتواتر منذ «أندريه جيد»، وإنما اصطلح على الظاهرة التي درسها بـ «التضمين الذاتي» (Autoenchassement).

وقد تكون الملفوظات المضمّنة انعكاسياً في الأدب القصصي، وخاصة الرواية، حكاية أو حلماً ترويه الشخصية التي رأته أو لوحة تقف أمامها الشخصية وترد موصوفة في الخطاب القصصي أو مسرحية مشاهَدة أو مقدّمة ضمن العالم الحدثي أو غير ذلك. ولكن مهما يكن نوع هذه الملفوظات وموقعها من النص ودرجة تجليها والتصريح بها وإبراز الغرض منها، فإنها تعتبر ضرباً من إحالة النص على نفسه، أي التناص الذاتي (Dallenbac. 1976)، وتتميز بكونها «مرآة داخلية تعكس مجمل القصة بالإعادة البسيطة أو المكررة أو الخادعة» (Dallenbach. 1977). وهي إعادة متصلة في الغالب بالحكاية وعالمها الحدثي. وقد تكون متصلة بالخطاب القصصي وعملية التلفظ المنتجة له أو بالسنن المتحكم في إنتاج ذلك الخطاب والضامن لتفكيكه وتلقيه، ويبدو ذلك خاصة حينما تتضمن الرواية قصة إنتاج رواية أو كتابة نص.

ولما كان التضمين الانعكاسي موضعاً نصياً تتضاعف فيه الدلالة ويتكثف الرمز، فقد حرص بعض الروائيين على الإشارة إليه حد التصريح بموضعه ووظيفته وطاقته الدلالية. ومثال ذلك ما نجده في قصة «الأميرة براميلا» للكاتب الألماني «هوفمان»: «عزيزي القارئ، أنت الآن مجبر على الاستماع إلى حكاية ستبدو لك غريبة عن الأحداث التي كنت أحكيها لك. هي إذن حلقة مرفوضة. ولكن مثلما يحدث أن نبلغ هدفنا بتتبع درب كنا في الظاهر قد تهنا فيه، فإن هذه الحلقة التي تبدو طريقاً خاطئة قد تقودنا رأساً إلى قلب الموضوع الرئيسي. استمع إذن عزيزي القارئ إلى الحكاية الرائعة عن الملك أوفيوخ والملكة ليريس: كان في قديم الزمان...». وتوجد أساليب أخرى أقل تصريحاً وسعياً إلى كشف الحجاب وإبراز الدلالة، كالتشابه في الأحداث بين القصة الإطار والقصة المؤطرة، أو التجانس بين اسم شخصية ما واسم المؤلف، أو تكرار ذكر أثاث دال أو كوكبة من الشخصيات ذات صفات متميزة، أو إعادة نصية من القصة الإطار ضمن الملفوظ المضمّن (نفسه).

ومن الروايات العربية التي نجد فيها هذا التراسل بين القصة الإطار المنعكسة والقصة الفرعية العاكسة رواية «إلياس خوري» «رحلة غاندي الصغير». فالنص ينبه للظاهرة من خلال تردد لفظ المرآة مفرداً وجمعاً في شاهد شعري مصاحب للنص وعلى ألسنة الشخصيات وفي وصف بعض الأشياء. والملفوظ الذي يتضمنه النص وينعكس فيه مقطع من الإنجيل على لسان يسوع تقرأه إحدى شخصيات الرواية داخل الكنيسة المهجورة إثر تجدد الحرب الأهلية: «رأيته يفتح باب الكنيسة بمفتاحه الطويل ويدخل [...] وقف أمام المنبر وفتح كتابه وبدأ يقرأ أشياء عن أورشليم والأنبياء: «يا أورشليم يا أورشليم، يا قاتلة الأنبياء وراجمة المرسلين إليها، كم مرة أردت أن أجمع أولادك كما تجمع الدجاجة فراخها تحت جناحيّها ولم تريدوا. هذا بيتكم يترك لكم خراباً لأني أقول لكم إنكم لم تروْني بعد الآن حتى تقولوا مبارك الآتي باسم الرب» (خوري، رحلة غاندي الصغير). يمكّن هذا الملفوظ المندمج في المسار الحدثي من التناظر بين أورشليم قاتلة الأنبياء وبيروت قاتلة مواطنيها العزّل ويلخّص الثنائيات الكبرى للرواية: العمران والخراب، والمسالمة والعدوان، والوحدة والفرقة، والسرد والصمت. ويؤكد المؤلف حضور ذلك الملفوظ وفاعليته بشبكة من الأقوال الإنجيلية تخترق أقوال بعض الشخصيات (بنخود، 1998).

وللتضمين الانعكاسي تأثير في زمنية الخطاب القصصي متناسب مع المواقع التي يحتلها فيه. فإذا ورد في البداية كان استباقياً، وقد يقول كل شيء ويكشف محتوى القصة منذ المستهل ما لم يتحكم المؤلف في دوره الكاشف بتغليب التلميح وتكثيف الإشارة. وفاتحة رواية «محفوظ» «الشحاذ» مثال لذلك. فعمر الحمزاوي بطل الرواية يقف أمام لوحة المرعى التي تصور أبقاراً وطفلاً وأفقاً. والقارئ قد يتفطن بعد أن يقطع شوطاً من القراءة إلى أن «وصف اللوحة حكاية مصغرة من حكاية أكبر تحويها. وبين الحكايتين علاقة تشابه من جهة المضمون السردي فالطفل ذو الجواد الخشبي والطامح إلى بلوغ الأفق تشبه حكاية عمر حمزاوي الطامح إلى إدراك كنه الوجود» (العمامي، 2005).

وقد يقع التضمين الانعكاسي في آخر النص. وعندئذ يكون ارتدادياً يدعو المروي له إلى استعادة أحداث ومواقف سابقة من القصة، فينظر إليها من زاوية جديدة بتأثير ذلك الملفوظ العاكس. وقد يتخذ التضمين الانعكاسي من النص موقعاً وسطاً، وتكون

الحكاية المضمّنة في هذه الحالة ارتدادية استباقية في آن. فهي تضم عناصر تعيد قول ما سُرد بطريقة خاصة وعناصر تنبئ بما لم يسرد، «والقارئ يتوقع انطلاقاً مما يُلخِّص (Dallenbach. 1977).

إن الملفوظ المضمّن، سواء أكان في أصله سردياً، كالحكاية أو الحلم أو النبوءة أو القصص المسرحية، أم كان مسرداً ضمن النص كوصف لوحة أو عمل تشكيلي آخر، وسواء أكان معروضاً دفعة واحدة أم كان متقطعاً مسروداً بالتداول مع القصة الإطار، يؤثر ككل حكاية مضمّنة في النظام السردي المتضمن، باعتبار أن لكل حكاية زمنية خاصة من حيث السرد، والمحتوى السردي. ولكن الطبيعة المتميزة لذلك الملفوظ تمكنه من القيام بوظيفة سردية مخصوصة ضمن النظام السردي العام والتكفل بإعادة تمثيل القصة في مجملها. وبذلك يساهم التضمين الانعكاسي في التنبيه لبنية النص الشكلية والدلالية، وفي إغنائه بإمكانات دلالية ليس النص قادراً على إنتاجه دونه. ن.ب

(*) «معجم السرديات» - إشراف محمد القاضي.